



:ESTÚDIO 11

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
janeiro-junho 2015 | semestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL

:ESTÚDIO 11

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
janeiro-junho 2015 | semestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL

Revista :**ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 6, número 11, janeiro-junho 2015
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em › estudio.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 6, número 11, janeiro-junho 2015
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > estudio.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

**Revista indexada nas seguintes
plataformas científicas:**

- Academic Onefile > latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > www.citefactor.org
- DIALNET > dialnet.unirioja.es
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > www.doaj.org
- EBSCO host (catálogo) > www.ebscohost.com
- GALE — Cengage Learning: Academic OneFile e Informe académico > www.cengage.com
- Latindex (catálogo) > www.latindex.unam.mx
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > miar.ub.edu
- Open Academic Journals Index > www.oaji.net
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal > www.scielo.org
- SIS, Scientific Indexing Services > sindex.org
- SHERPA / RoMEO > www.sherpa.ac.uk

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > portalnuclear.cnen.gov.br
- Electronics Journals Library, University Library of Regensburg > www.uni-regensburg.de/library/index.html

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Assessoria: Pedro Soares Neves

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis

Gestão financeira: Isabel Vieira, Andreia Tavares

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Sobre obra de Juan Rivas. *Metal*, 2014, fotografia digital.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Inês Chambel

Impressão e acabamento: Greca Artes Gráficas

Tiragem: 300 exemplares

Depósito legal: 308352 / 10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-18-6

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: estudio@fba.ul.pt



CONSELHO EDITORIAL / PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 11

Pares académicos internos:

Artur Ramos
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Ilídio Salteiro
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña
(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joaquim Paulo Serra
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG), Escola
de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

:ESTÚDIO 11

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
janeiro-junho 2015 | semestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL

Índice	Index	
Há Estúdios na semiosfera JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>There are Studios on the semiosphere</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	14-18
1. Artigos originais	1. Original articles	20-220
Luminaris: Sob a Luz do Cinema de Atrações ELIANE MUNIZ GORDEEFF	<i>Luminaris: Under the Light of Show Film</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	20-30
Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência GUILHERME MARCONDES TOSETTO	<i>Between art and document: Mídia Ninja's photography and the convergency culture</i> GUILHERME MARCONDES TOSETTO	31-38
A Vida em Fluxo na Obra de Orlando Maneschky KEYLA TIKKA SOBRAL	<i>Life streaming in the work of Orlando Maneschky</i> KEYLA TIKKA SOBRAL	39-47
O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura? ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES	<i>What is missing from a sculpture to be a movie? What is missing in a movie to be a sculpture?</i> ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES	48-55
Fernando Bayona, la construcción fotográfica del gusto bárbaro MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ & YOLANDA SPÍNOLA	<i>Fernando Bayona, the photographic construction of the barbaric taste</i> MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ & YOLANDA SPÍNOLA	56-64
Ruth Sousa e as lembranças inventadas: a arte como promessa de algo melhor? EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	<i>Ruth Sousa and the invented memory. Art as a promise of something better</i> EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	65-71
Al Borde del abismo: Rocío Garriga CARMEN MARCOS MARTÍNEZ	<i>Rocío Garriga: near the border line</i> CARMEN MARCOS MARTÍNEZ	72-82

Artificialidad: Un acercamiento a la obra de Cristóbal Tabares LETICIA VÁZQUEZ CARPIO	<i>Artificiality: Deepening into Cristobal Tabares' work</i> LETICIA VÁZQUEZ CARPIO	83-92
Juan Rivas: La pintura en el lugar IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES	<i>Juan Rivas: a painting in a place</i> IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES	93-103
Antonio López García: Una nueva concepción espacial del realismo DAVID SERRANO LEÓN	<i>Antonio López García: A new spatial conception of realism</i> DAVID SERRANO LEÓN	104-111
E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade OMAR KHOURI	<i>E Pluribus Unum: The Visual And Conceptual Poetics of Peter De Brito, An Artist of Contemporaneity</i> OMAR KHOURI	112-124
Diana Torres Pornoterrorista: Sexo, transfeminismos e postpornografia M ^o EUGENIA ROMERO BAAMONDE	<i>Diana Torres Pornoterrorist: Sex, transfeminisms and postpornography</i> M ^o EUGENIA ROMERO BAAMONDE	125-134
Revolução das Flores: Uma introdução ao Grupo do Ano 24 na vanguarda do shōjo manga ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	<i>Flowers' Revolution: an introduction to the Year 24 Group in the vanguard of shōjo manga</i> ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	135-148
Alma e identidade na obra de David Nebreda ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA	<i>Identity at the work of David Nebreda</i> ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA	149-156
Os Nelsinhos de Flávio Abuhab: arte contemporânea multidimensional MARCOS RIZOLLI	<i>The Nelsinhos of Flávio Abuhab: multidimensional contemporary art</i> MARCOS RIZOLLI	157-164
Tiago Baptista: As falhas que nos prendem ao chão SUSANA DE NORONHA V. T. DA ROCHA	<i>Tiago Baptista: The failures that hold us to the ground</i> SUSANA DE NORONHA V. T. DA ROCHA	165-174
Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona ANDRÉA BRÄCHER	<i>Essay: Photography and Painting in the work of Marilice Corona</i> ANDRÉA BRÄCHER	175-181

Maria Keil: traços discretos para um espaço público ISABEL SABINO	<i>Maria Keil: discret traces for a public space</i> ISABEL SABINO	182-191
Antônio Delgado: un artista de la tierra. Dibujo, Escultura, identidad y memoria para una toma de conciencia ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA & AMAIA LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA	<i>Antônio Delgado: an artist of the earth. Design, Sculpture, identity and memory for awareness</i> ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA & AMAIA LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA	192-201
Eloísa Cartonera: aproximações entre arte, cultura e processos de criação colaborativos RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & CÂNDIDA ALAYDE DE C. BITTENCOURT	<i>Eloísa Cartonera: closeness between Art, Culture and Collaborative Processes of Creation</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & CÂNDIDA ALAYDE DE C. BITTENCOURT	202-213
Nanocriogênio: as realidades atemporais de Anna Barros e Alberto Blumenschein NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA	<i>Nanocriogênio: the timeless realities of Anna Barros and Alberto Blumenschein</i> NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA	214-220
2. Artigos originais por convite	<i>2. Original articles by invitation</i>	222-248
A 'Revista Classificada' de Paulo Bruscky MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	<i>The Classified Magazine by Paulo Bruscky</i> MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	222-232
Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ	<i>Paisajeando: order of experience vs. Landscape disorder in the work of Christian Garcia Bello and Roman Corbato</i> JUAN CARLOS MEANA MARTÍNE	233-248
3. :Estúdio, instruções aos autore	<i>3. :Estúdio, instructions to authors</i>	250-273
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	250-251
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	252-254

Meta-artigo, manual de estilo da :Estúdio	<i>Style guide of :Estúdio</i>	255-260
Chamada de trabalhos: número temático da :Estúdio 12 (dezembro de 2015)	<i>Call for papers: the :Estúdio 12 thematic issue (december 2015)</i>	261
Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa	<i>Call for papers: VII CSO'2016 in Lisbon</i>	262-264
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	265-271
Sobre a :Estúdio	<i>About the :Estúdio</i>	272
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	273

Há Estúdios na semiosfera

There are Studios on the semiosphere

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

Este 11º número da *Revista Estúdio* assinala a crescente maturação de um espaço de comunicação algo alternativo, onde artistas falam de artistas, dão a conhecer obras menos conhecidas, e ocupam uma área de curadoria expontânea e paralela aos centros do *art world*. Dá-se a palavra aos próprios criadores, e há seis anos que o seu olhar vem enriquecendo um património crescente, com especiais ligações aos países onde se fala as línguas ibéricas. A presença de obras de Portugal, Espanha, Brasil, Angola, Argentina, Perú, Venezuela, Bolívia e muitos outros países tornou-se habitual, fazendo da *Estúdio* uma instância da semiosfera (Lotman, 1996). Mais do que a presença, é a dimensão do conhecimento transmitido, a que se segue, naturalmente, o estabelecimento de novas teias de referência entre os artistas destes países: há novos grupos, novas cumplidades, novas realizações dentro deste Estúdio, que completa seis anos de publicação persistente.

A *Revista Estúdio* é também mais uma via disponível para o exercício da interpretação, através de descodificações mais informadas, mais negociadas, dos textos artísticos, pois são efectuadas por outros artistas (Morley, 1980; Hall, 2013). Reuniram-se nesta edição 24 artigos originais, mantendo a sua linha editorial inicial. O projecto mantém a sua componente de resistência, de plataforma de conhecimento para os pares, não abdicando também da validação externa, ou seja, do uso de protocolos de produção e transmissão de conheci-

mento. Falamos pois das normas de redação, de referenciação, de estruturação de textos e de articulação de argumentos, visuais ou verbais.

O texto “Luminaris: Sob a Luz do Cinema de Atrações,” de Eliane Gordeeff (Rio de Janeiro, Brasil), introduz o cinema de animação (*pixilation*) do argentino Juan Pablo Zaramella, e do seu filme *luminaris* (2011). As pessoas são reais, o seu movimento é coreografado pela obturação da câmara.

Guilherme Tosetto (Brasil, e Lisboa, Portugal), no artigo “Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência,” introduz o jornalismo informal veiculado pela internet, a “mídia ninja” a propósito dos movimentos de rua observados no Brasil, em 2013/14.

O artigo “A Vida em Fluxo na Obra de Orlando Maneschky,” de Keyla Sobral (Brasil), apresenta a série em vídeo intitulada *desaparições*, de Maneschky, onde o autor se caminha de costas para o observador e desaparece em linha recta no meio da paisagem, em diversos contextos, até ao limite do risco físico: rios, penhascos, lamaçais, determinam o fim da ação.

Ana Luísa Rodrigues (Lisboa, Portugal), no texto “O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?” debruça-se sobre a exposição *Film as Sculpture*, comissariada por Elena Filipovic, em Wiels, Bruxelas, 2013, com artistas como Rosa Barba, Zbyněk Baladrán e Jiří Kovanda, Ulla von Brandenburg, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rachel Harrison, Žilvinas Kempinas, Elad Lassry, Karthik Pandian e Bojan Šarčević, identificando movimentos paralelos de hibridação e intencionalidade.

O artigo “Fernando Bayona, la construcción fotográfica del gusto bárbaro,” de María del Mar García & Yolanda Spínola (Sevilha, Espanha) interrogam a obra do fotógrafo de “técnica perfeita” Fernando Bayona que reencena uma vida de cristo com uma figuração produzida e irreverente.

Eduardo Vieira da Cunha (Rio Grande do Sul, Brasil), no texto “Ruth Sousa e as lembranças inventadas: a arte como promessa de algo melhor?” apresenta a proposta de Ruth Sousa “anunciar que atende desejos” e fabricar “acontecimentos antes nunca realizados. Os pedidos são atendidos através da ficção artística, afinal sempre falsificação.

Em “Al Borde del abismo: Rocío Garriga,” Carmen Marcos (Valência, Espanha) introduz as instalações de Garriga, plenas da poesia frágil do desejo guardado em barcos de papel, folhas de outono, gotas de chuva. Guarda-se o silêncio enquanto se voa.

Leticia Vázquez (Granada, Espanha), em “Artificialidad: un acercamiento a la obra de Cristóbal Tabares,” aborda a pintura deste autor, que reinterpreta as paisagens e as naturezas-mortas como elas são no século XXI: horizontes

com plataformas petrolíferas, paisagens urbanas em perspectiva GPS, objetos alimentares embalados e recolhidos em hipermercados. A paisagem está totalmente semantizada, a porcelana pinta-se no plástico.

A capa deste número da *revista Estúdio* foi extraída do artigo "Juan Rivas: La pintura en el lugar," por Ignacio Pérez-Jofre (Vigo, Espanha). Apresenta-se a pintura, insistente, que se faz no lugar e se integra no lugar. Antes de se perder, pela chuva, pela passagem dos dias, fotografa-se, passando a ser essa a obra, a reprodução. A substituição consoma-se dentro da própria representação.

David Serrano (Sevilha, Espanha), em "Antonio López García: Una nueva concepción espacial del realismo," apresenta um estudo sobre o uso dos sistemas de representação espacial feito por Antonio Lopez, como a perspectiva esférica. Trata-se de tentar "ler a linguagem da realidade."

O artigo "E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade," de Omar Khouri (São Paulo, Brasil), apresenta a pesquisa sobre representação de Peter de Brito, que importa, da fotografia, uma reflexão sobre a pós modernidade e os seus simulacros pop: a contrafacção de imagens, a procura dos significantes que armadilham o espectador no seu próprio imaginário contemporâneo.

M^a Eugenia Romero (Vigo, Espanha), em "Diana Torres Pornoterrorista: Sexo, transfeminismos e postpornografía," introduz o feminismo de terceira vaga, que utiliza as armas hegemónicas para apresentar anti-narrativas provocantes: aqui o desafio é aos imaginários escopofílicos dominantes, invertendo papéis, atribuindo ao 'gaze' uma intencionalidade diferente.

O texto a "Revolução das Flores: Uma introdução ao Grupo do Ano 24 na vanguarda do shojo manga" Ana Matilde Diogo de Sousa (Lisboa, Portugal), aborda a banda desenhada japonesa, especialmente um conjunto de autoras (grupo do ano 24) que publicaram quatro séries que invertem os papéis narrativos tradicionais entre os personagens e os enredos, introduzindo personagens de sexualidade alternativa, dentro do contexto *camp* da *manga*.

Antonio Carlos Sant' Anna (Santa Catarina, Brasil), no texto "Alma e identidade na obra de David Nebreda," debruça-se sobre o trabalho artístico de um artista eremita, que se auto representa dentro do seu imaginário que desafia o pensamento. Uma doença mental torna estas fotografias brutais, sem brutalismos.

Em "Os Nelsinhos de Flávio Abuhab: arte contemporânea multidimensional," Marcos Rizolli (São Paulo, Brasil) apresenta a obra de Abubah, especialmente a série de figuras miniatura que representam o artista brasileiro da *pop art* Nelson Leirner, conferindo-lhe uma nova ubiquidade popular e pop, estabelecendo um diálogo dentro das metalinguagens.

Susana Rocha (Lisboa, Portugal), em “Tiago Baptista: As falhas que nos prendem ao chão” aborda a figuração paródica dos imaginários marcados ideologicamente com certa ilustração didáctica dos estados totalitários, seus símbolos e mímicas, antigos e atuais, suas ações e enquadramentos, apresentando uma paisagem pesada com algo da nova objetividade. As imagens parecem inofensivas e violentas, como se fossem representações de actos criminosos em planeamento.

O artigo “Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona,” de Andréa Brächer (Rio Grande do Sul, Brasil) debate o jogo que Marilice Corona estabelece com os referentes. Agora eles podem ser páginas de revista, que nos fazem hesitar entre a representação da figura, com suas cores variáveis entre os suportes, os seus ruídos, e a representação do espaço nela referido. Representa-se o ruído da reprodutibilidade.

Isabel Sabino (Lisboa, Portugal), no artigo “Maria Keil: traços discretos para um espaço público,” revisita as memórias da falecida Maria Keil, uma autora com obra marcante na ilustração e no azulejo, para nos apresentar uma leitura dos esboços da ampliação da estação de Metro de São Sebastião, em Lisboa (1994) em paralelo com as anotações e os registos. O trabalho antes feito gratuitamente por Keil para 19 estações, entre 1958-72, é agora revisitado pela própria, para ser aberto apenas em 2009.

O texto “António Delgado: un artista de la tierra. Dibujo, Escultura, identidad y memoria para una toma de conciencia” por Isusko Vivas & Amaia Leke-rikabeaskoa (Bilbao, Espanha) aborda os desenhos de Delgado, onde as utopias construtivas se aliam a objetos que só podem existir no desenho, ou que podem ser construídos: o desenho como universo que dispensa a confirmação do real.

Ronaldo Oliveira & Cândida Bittencourt (Paraná, Brasil) no artigo “Elo-ísa Cartonera: aproximações entre arte, cultura e processos de criação colaborativos” debruçam-se sobre uma cooperativa cultural argentina, criada pelo artista Javier Barilaro e pelo escritor Washington Cucurto, que se estabelece como plataforma de arte relacional: os livros são pretexto para a arte e a intervenção.

O texto “Nanocriogénio: as realidades atemporais de Anna Barros e Alberto Blumenschein” por Nikoleta Kerinska (Minas Gerais, Brasil) explora as imagens de realidades nanométricas e de estados físicos só possíveis a temperaturas muito baixas, a partir de elementos banais como a unha ou o cabelo de Anna Barros.

Na secção de artigos originais por convite são apresentados dois artigos de membros do Conselho Editorial.

O artigo “A ‘Revista Classificada’ de Paulo Bruscky,” de Maria do Carmo Veneroso (Minas Gerais, Brasil), apresenta o projeto visual Paulo Bruscky, expandindo a

intervenção do livro de artista, no projeto “revista classificada” à publicação de anúncios em jornais e de arte postal.

Juan Carlos Meana (Vigo, Espanha), no texto “Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato,” interroga a paisagem através da obra destes autores. As ações de caminhar e de recolha de objetos tornam-se indícios de uma ordem humana que devolve sentido à relação com os outros e com o mundo, evidenciando a separação primordial.

Estabelece-se neste volume uma articulação entre cinema, vídeo, redes, escultura, instalação, fotografia, performance, banda desenhada, pintura, cerâmica, poesia concreta, livros de artista, sendo este conjunto não exaustivo testemunha do grau de hibridação que hoje o discurso artístico convoca. Apanhando-lhe o pulso, a revista *Estúdio* acompanha a arte desde os seus produtos, dos seus procedimentos, dos seus recursos, dos seus resultados. A *Estúdio* permite visitar muitos estúdios.

Referências

Hall, Stuart et al. (2013) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997. ISBN 9781849205474

Lotman, Yuri M. (1996) *La semiósfera: la semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
Morley, David (1980) *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: British Film Institute.

1. Artigos originais

Original articles

Luminaris: sob a Luz do Cinema de Atrações

Luminaris: under the Light of Show Film

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Graduação em Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre em Artes Visuais, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia 2, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: O objeto deste artigo é apresentar como um meio audiovisual carrega em sua imagem, movimentos e estética de outro meio audiovisual. O recorte é a animação em Pixilation, *Luminaris* (2011), de Juan Pablo Zaramella premiada internacionalmente, que mesmo com a criação artificial dos movimentos, apresenta similaridade visual com as primeiras produções do Cinema, como *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliès.

Palavras-chave: Imagem animada / Pixilation / Stop motion / Primeiro Cinema.

Abstract: *The object of this paper is to present how a medium carries in his image, movements and aesthetics of other audiovisual medium. The focus is on the animation in Pixilation, Luminaris (2011), by Juan Pablo Zaramella internationally awarded, which even with the artificial creation of movements, presents visual similarity with the early productions of Cinema, as Trip to the Moon (1902), by Georges Méliès.*

Keywords: *Animated image / Pixilation / Stop motion / First Cinema.*

Introdução

Analisar como um meio audiovisual apresenta em sua imagem, movimentos e estética de outro meio audiovisual — as primeiras obras do Cinema — é o objetivo deste artigo. O recorte escolhido foi o curta-metragem animado *Luminaris* (2011), do argentino Juan Pablo Zaramella, produzido em *Pixilation*, onde atores se comportam como bonecos manipulados.

Diretor e animador independente, Zaramella começou a desenhar aos três anos, e aos 17 anos já publicava trabalhos gráficos de humor. Ingressando no Instituto de Cine de Avellaneda, Argentina, formou-se em Direção de Cinema Animado, iniciando a sua vida profissional, e rapidamente seus trabalhos atraíram a atenção de agências de publicidade e produtoras, com os prêmios de *Melhor Filme do Ano* (INCAA) e o *Cóndor de Plata*, pelas produções *Viaje a Marte* (2001) e *A Luva* (2004) (TV Cidade).

Uma característica de Zaramella é ser pluralista, utilizando diversas técnicas de animação — apesar de se dedicar mais ao *Stop motion*. E depois de um desenho animado (*Lapsus*, 2007), e uma animação com bonecos e massinha (*Na Ópera*, 2010), ele produziu um *Pixilation*, *Luminaris*.

O curta-metragem apresenta uma história simples e cômica, que pela indicação da composição de cenários e indumentária, se passa entre as décadas de 1940 e 1950, em Buenos Aires. O personagem principal trabalha em uma fábrica de lâmpadas, onde estas são “fabricadas” através da boca dos seus empregados. Com movimentos característicos da técnica, Zaramella cria situações inusitadas e surreais, típicas das produções animadas. Mas tais cenas, e mesmo a criação artificial desses movimentos, apresentam similaridade visual com as primeiras produções do Cinema, o *cinema de atrações* (Mascarello, 2006), com a presença de *gags*, personagens sem profundidade psicológica e a chamada *parada para substituição* — artifício utilizado para produzir desaparecimentos e transformações durante a cena, através da interrupção das filmagens (Mascarello, 2006: 29) — características presentes em obras como *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliès.

Inspirada no tango *Lluvia de Estrellas*, composto em 1948 por Osmar Maderna, o roteiro da animação começou a ser escrito durante uma residência de criação em Abbaye de Fontevraud, com apoio da DRAC de Pays de la Loire, França, em 2008 (Revista Ñ, 2012). *Luminaris* recebeu 300 prêmios internacionais, dentre eles os prêmios de público e crítica, no *Festival de Annecy* 2011 (França); o de Melhor Animação, no *Anima Mundi* 2011 (Brasil), e foi uma das dez produções animadas incluídas na lista da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas* (EUA), o que a habilitou a ser indicada ao *Oscar* de 2012.

1. As Características de Luminaris

Luminaris é uma daquelas obras que se formam lentamente. A inspiração na música argentina era um pensamento antigo de Zaramella (2014b), pois desde a infância, tinha a sensação de que o tango escondia uma história pelas suas mudanças rítmicas e melódicas, e o utilizou como base para o roteiro. Tal fato,



Figura 1 · Juan Pablo Zaramella,
Still de Luminaris (2011), a luz que impele
o personagem a levantar da cama.



Figura 2 · Juan Pablo Zaramella,
Still de Luminaris (2011), a luz que impele
os personagens a deslizarem pela rua,
a caminho do trabalho.

também determinou a estética do filme, com personagens de terno e chapéu, e cenários com elementos arquitetônicos de Buenos Aires, com características *Art Nouveau* e *Art Deco*.

Em termos de técnica, Zaramella (2014b) — cujas influências declaradas são Norman McLaren e Jan Svankmeyer, dois mestres da animação experimental — concluiu que o *Pixilation* era a técnica mais “adequada ao espírito da música”, pela visualidade do movimento capturado, que dá a impressão de inconstância ao longo de sua execução — o que resulta num ritmo visual. Assim, o animador realizou vários testes prévios de movimentação e de animação em *Pixilation*, o que despertou-lhe outro interesse: a luz.

Como os testes foram feitos ao ar livre, Zaramella percebeu que a movimentação da luz registrada em suas imagens, também era “animada”, e que seria interessante adicionar tal efeito à sua produção — tanto que lhe inspirou o título, *Luminaris*. Todas as sequências que apresentam o início do dia, mostram o movimento da luz (e das sombras) impelindo os personagens a agirem — como levantar da cama (Figura 1) e irem ao trabalho (Figura 2).

A atuação dos personagens também é exagerada — semelhante ao teatro e aos filmes do início do Cinema — o que combina com a surrealidade da história, que se passa na maior parte numa fábrica, onde os personagens criam lâmpadas através da mastigação de pequenas bolas de gude. Vale observar que o *exagero*, também é um dos *Princípios Fundamentais de Animação* (Lucena, 2001: 115), — que são regras para a boa representação dos movimentos, que foram difundidas com os sucessos das produções de Walt Disney.

Com uma narrativa simples, *Luminaris* mostra um personagem que deseja criar lâmpadas, fora da fábrica em que trabalha, mas não consegue acendê-las. É sempre uma funcionária que as acende com o piscar dos olhos: a mulher que “dá à luz” — tal metáfora foi intencional (Zaramella, 2014b). Mas ao ser despedido — pois é flagrado roubando as bolinhas de gude — consegue a ajuda de sua colega de trabalho e fogem em um balão feito com uma enorme lâmpada acesa (por eles criada), tendo como fundo a cidade iluminada — imagens na verdade, de Paris (Zaramella, 2014a) —, fechando o filme com um longo beijo — o que vai de encontro ao romantismo do tango.

As cenas da obra apresentam *gags* visuais — “a mais completa forma de narrativa do cinema” (Mascarello, 2006: 29) —, uma pequena ação cômica, seja através dos movimentos da animação (a luz que empurra os objetos), ou do absurdo das ações (mastigar uma bola de gude e sair uma lâmpada pela boca) — pois o inusitado e o absurdo são ingredientes para o chiste (Freud, 1969). Aliás a comédia está sempre presente nas obras de Zaramella. *Luminaris* tem humor

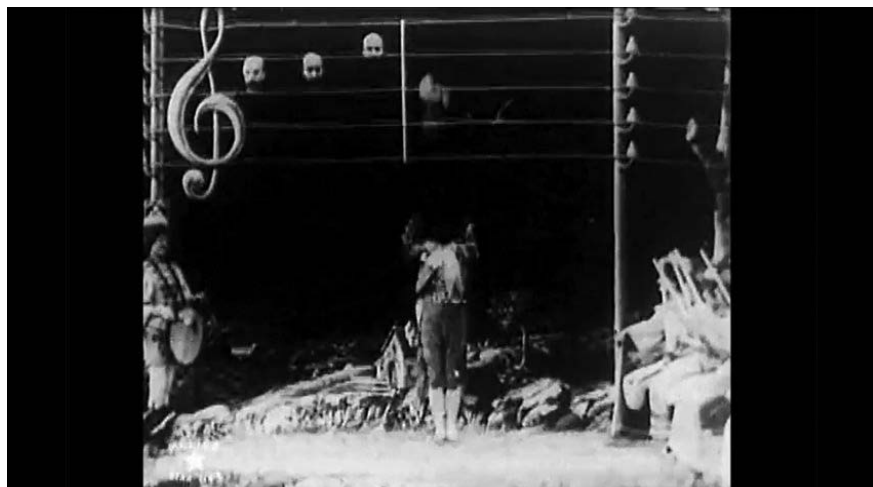


Figura 3 · *Still de Melomania* (Méliès, 1903), onde personagem arranca a cabeça e a joga para a partitura no alto.



Figura 4 · Juan Pablo Zaramella, *Still de Luminaris* (2011), o personagem tira lâmpadas da boca, depois de mastiga bolinhas de gude.

ingênuo mas explícito, resultado dos movimentos e ações dos personagens, que lembram os antigos filmes mudos — não há diálogos em *Luminaris* —, as chamadas *Comédias Pastelão* (Bergan, 2010) de Charles Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966) — as cenas da fumaça que sai dos ouvidos do chefe da fábrica e do chute que o personagem recebe, ao ser demitido, são bons exemplos. Além da surrealidade das ações, como em *Melomania*, de Georges Méliès (1903), em que o personagem arranca a própria cabeça, colocado-a numa partitura, e o personagem de *Luminaris*, que retira lâmpadas da boca (Figura 3 e Figura 4).

2. O Pixilation e os Primeiros Filmes

O *Pixilation*, como técnica animada, difere dos outros tipos de *Stop motion* (massinha, bonecos, areia, pintura sobre vidro, recorte) pois trabalha com atores, e na grande maioria dos casos (exceto quando se utilizam cenários virtuais), trabalha com elementos do mundo real, em proporções reais, o que a aproxima no aspecto plástico e de produção, do *mise-en-scène* do teatro mas principalmente, dos filmes de vida real, pois em *Pixilation*, são necessários os mesmos aparatos técnicos — luz, cenários, locações, indumentária e atores. Porém eles não atuam mas são “animados” pelo animador, que deve respeitar e utilizar os *Princípios Fundamentais de Animação* para a boa representação dos movimentos nas cenas.

As primeiras utilizações do *Pixilation* — e do *Stop motion*, na época conhecida como *parada para substituição* —, foram registradas nos primeiros anos do cinema, em filmes de Thomas Edison (1847-1931), nos EUA, e de Georges Méliès (1861-1938), na França, que entrou para as Histórias do Cinema e da Animação pela sua inventividade e versatilidade. Como ilusionista e dono do *Theâtre Robert-Houdin*, Méliès utilizou as técnicas que lhe eram familiares unidas aos avanços tecnológicos da nova arte que surgia. Assim, “desenvolveu diversos truques de fotografia aplicada ao cinema: sobreposição, exposição múltipla, fundos pintados, transição de imagens (*fade*), animação quadro a quadro” (Bergan, 2010: 12), com objetos e pessoas, dominando a produção de filmes de ficção nos primeiros anos, tendo a sua produtora a *StarFilms*, “escritórios de distribuição nos EUA e em várias cidades da Europa” (Mascarello, 2006: 21).

Sua obra *Viagem à Lua* (1902) inaugurou o chamado *Cinema Ilusionista* — que enfatiza “a criação de realidades espaciais e temporais alternativas ou experiências ‘impossíveis’” (Bergan, 2010: 12) — e a *ficção científica*, influenciando vários cineastas, como Jean Cocteau (1889-1963), Jan Svankmeyer (1934—) — uma das influências declaradas de Zaramella (2014b) — e Tim Burton (1958 —). Mas, como uma obra do início do século XX, guarda muita similaridade com a atuação teatral — exagero e tomadas de câmera parada, com a ação que se desenrola à sua

frente — e a necessidade de se criar condições técnicas, de se contar histórias e atrair a atenção do público. O Cinema era uma novidade tecnológica.

Para o historiador Tom Gunning, o cinema da primeira década tem uma maneira particular de se dirigir ao espectador, que configura o que ele chamou de “cinema de atrações”: [...] Gunning propôs que o gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista (Mascarello, 2006: 24).

Esse período do Cinema é dividido em duas fases: de 1894 a 1903, com histórias sem motivações psicológicas profundas e que privilegiam as ações físicas; e depois, até 1907, com produções que utilizam múltiplos planos e narrativas mais elaboradas, com ações cômicas. Há mais ficção que “cinema de atualidades” (Mascarello, 2006: 26), com imagens documentais — como *A Chegada do Trem na Estação* (Lumière, 1895).

A partir de 1907, há uma maior organização da indústria cinematográfica, e o Cinema transforma-se na primeira mídia de massa da história. Utilizam múltiplos planos com histórias mais complexas. Na segunda década do século XX, inicia-se o chamado *cinema de transição* (Mascarello, 2006: 37), e também começam a surgir com grande sucesso, os *Slapstick* (termo inglês, originário das batidas nas chapas de madeira usadas pelos palhaços para pedir aplausos), as *Comédias Pastelão*, um tipo de ficção já experimentada pelos Irmãos Lumière, em *O Jardineiro Renegado* (1895), mas que foi elevada ao patamar de arte refinada graças aos gênios de Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd (1893-1971), entre outros (Bergan, 2010).

Conclusão

No início do século XX, onde ainda não havia as diferenciações técnicas e de narrativa da atualidade, todas as experimentações eram possíveis, aceitas e desejáveis, assim como os efeitos criados para a obra *Luminaris*, que a destacaram em todas as salas em que foi exibida.

As similaridades plástica e de humor da produção de Zaramella com os primeiros filmes é evidente, mas segundo o próprio animador, a opção estética “foi intencional, mas que igualmente não queria chegar a uma mera recriação da linguagem do cinema mudo, então quis que a cor saturada dominasse todo o curta” (Zaramella, 2014b). Já em relação ao humor, não foi proposital, “mas certamente foi uma influência”.

Como animação *Pixilation*, *Luminaris* é criado a partir de um mundo próprio,

como os chamados filmes *Ilusionistas*, divertindo e retirando o público da lógica realista. E como também explica Paul Wells (1998: 90),

Animação tridimensional é directamente relacionada com a expressão de relevância, e, como tal, a criação de uma certa metarrealidade que tem as mesmas propriedades físicas do mundo real. Esta fabricação desempenha essencialmente como versão alternativa da existência material, [...].

E na versão de Zaramella, é possível mastigar bolinhas de gude e ascender lâmpadas sem energia elétrica.

Em termos técnicos logicamente a produção difere dos filmes mudos, na utilização da cor, nos movimentos de câmera, nos efeitos digitais nas substituições dos cenários e no cuidado sonoro. Mas como um filme de experimentação — pois o próprio animador declara e apresenta em seu *making of* (Zaramella, 2014a), a necessidade de experimentar a técnica —, a própria situação de sua produção também é similar a situação de inovação encontrada pelos primeiros cineastas com o Cinema. Essa possibilidade de explorar e criar novas expressões artísticas, parece favorecer a liberdade criativa, desvinculada de padrões preestabelecidos.

Com essa liberdade expressiva, mas partindo de um tango, Zaramella foi de encontro ao que afirma Paul Wells (1998: 46) sobre as animações experimentais, que estas possuem uma “relação psicológica e emocional, com som e cores que pode ser expressa através da forma livre que caracteriza animação”, e ainda observa que: “se a animação ortodoxa é sobre a ‘prosa’, por conseguinte, a animação experimental é mais ‘poética’ e sugestiva em sua intenção”. No caso, a técnica *Pixilation*, escolhida por Zaramella, caracteriza visualmente o filme, que com sua narrativa e trilha sonora, formam um exemplo de expressão poética, influenciada pelos primórdios do Cinema, com uma mensagem positiva nos dias de hoje: “a soma de talentos é mais forte que o talento individual” (Zaramella, 2014b).

Referências

- A *Chegada do Trem na Estação* (1895). [Consult. 2014-11-10] Filme em linha. França: diretores e produtores Auguste e Louis Lumière. Disponível em <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wA3f4ikbEw8>>.
- Bergan, Ronald (2010). *...ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Editora Globo S.A. ISBN: 978-85-250-4912-4.
- Freud, Sigmund (1969). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed. Imago.
- Lucena, Alberto (2001). *Arte da Animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac Editora. ISBN: 978-85-396-0161-5.
- Luminaris* (2011) [Registo vídeo]. Argentina: diretor e produtor Juan Pablo Zaramella. O Melhor do Anima Mundi vol. 7 (2012). 1 Disco (DVD). *Making of Luminaris* (2011). [Consult. 2014-11-01]. Filme em linha. Argentina: diretor e produtor Juan Pablo Zaramella. Disponível em <URL: <http://www.zaramella.com.ar/site/video>>.
- Mascarello, Fernando (2006). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0818-5.
- Melomania* (1903). [Consult. 2014-11-10] Filme em linha. França: diretor Georges Méliès, e produção StarFilms. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=uEqKK_Ue-ME>.
- Revista Ñ (2012). *Con el sol de protagonista, una animación argentina aspira al Oscar* [Consult. 2014-12-01] Site do Clarín. Disponível em <URL: http://www.revistaenlinea.clarin.com/escenarios/cine/Juan-Pablo-Zaramella-Luminaris_0_632936887.html>.
- TV Cidade (2012). *Semana de Animação traz cineasta argentino para mostra de curtas e oficinas*. [Consult. 2014-12-01]. Site da TV Cidade de Osasco. Disponível em <URL: http://www.tvcidadenet.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2169:semana-de-animacao-traz-cineasta-argentino-para-mostra-de-curtas-e-oficinas&catid=33:osasco&Itemid=54>.
- Viagem à Lua* (1902). [Consult. 2014-11-10] Filme em linha. França: diretor Georges Méliès, e produção StarFilms. Disponível em <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lZpXc2pILGo>>.
- Wells, Paul (1998). *Understanding animation*. Londres: Routledge. ISBN: 0-415-11596-5.
- Zaramella (2014a). Site da produtora de animações. [Consult. 2014-12-01]. Disponível em <URL: <http://www.zaramella.com.ar/site/>>.

Agradecimento: O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — Brasil.

Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência

Between art and document: Mídia Ninja's photography and the convergency culture

GUILHERME MARCONDES TOSETTO*

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Fotógrafo. Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de Londrina (UEL), Pós-Graduação em Fotografia pela Universidade de Londrina (UEL) e Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Doutoramento em Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: guilhermetosetto@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta parte da produção fotográfica recente da Mídia Ninja, uma rede de produtores de conteúdo documental e jornalístico, que teve algumas imagens incorporadas ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2014. Procuro refletir a assimilação destas fotografias no campo das artes plásticas sob a ótica da cultura da convergência.

Palavras-chave: fotografia / mídia / cultura da convergência.

Abstract: In this article I look to portrait Mídia Ninja's recent photographic production, a communication network that produces documental and journalistic content, whose images were incorporated to the collection of the São Paulo Museum of Modern Art, and to show the perception of such images in the field of visual arts thought the lens of the convergence culture.

Keywords: photography / media / convergence culture.

Introdução

Este texto procura apresentar um conjunto de fotografias de autoria da Mídia Ninja, uma rede de comunicadores espalhados pelo Brasil que produz informação documental ao registrar manifestações públicas, atos sociais e pequenas histórias relegadas pela grande mídia do país, e refletir a entrada destas imagens no campo das artes visuais.

Em 2014, um conjunto de fotografias da Mídia Ninja foi incorporado ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São imagens produzidas durante os protestos que tomaram as ruas do Brasil em junho de 2013, e que ao adquirirem a condição de obras de arte se tornaram alvo de debates, tanto por terem sido produzidas com finalidade documental e jornalística, quanto pela diluição da autoria que se esconde por trás desta rede.

O que me interessa nestas imagens é o caráter que elas podem assumir ao circularem diferentes mídias e suportes, podendo ser entendidas tanto como documento quanto obra de arte. Este movimento é característico dos produtos da “cultura da convergência”, termo apresentado por Henry Jenkins (2009) no livro homônimo, e que destaca uma recente mudança de paradigmas na comunicação social.

1. Mídia Ninja no Museu

Quatro fotografias, do vasto material produzido pela Mídia Ninja na cobertura dos protestos que tomaram as ruas do Brasil em meados de 2013, passaram a fazer parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2014. Antes de completar um ano de existência as imagens já haviam ganhado status de obra de arte e foram apresentadas pela primeira vez na exposição “Poder Provisório” no próprio museu, em março de 2014 (Figura 1).

O trabalho da rede foi selecionado por meio do Clube de Colecionadores de Fotografia da instituição, onde a cada ano, alguns nomes são escolhidos pelo curador Eder Chiodetto para entrar para o acervo do MAM-SP. Os artistas indicados doam a obra ao museu, que, por sua vez, produz cópias que são integradas ao acervo e distribuídas entre os sócios. Em entrevista recente, o curador explica o funcionamento do Clube.

A cada ano submeto ao Conselho Consultivo de Artes e ao curador do museu uma lista de fotógrafos ou artistas plásticos que utilizam fotografia em seus processos criativos. Aprovamos cinco nomes, dentro de algumas linhas de pesquisa que criei para dar maior consistência ao acervo e preencher lacunas que ele ainda possui. Cada um desses cinco selecionados são convidados a doar uma obra ao museu. Mas essa escolha é bastante debatida entre eu e o fotógrafo convidado, para que ela seja bem representativa do trabalho dele e dialogue de forma orgânica com o acervo (Folha de São Paulo, 8 de novembro 2013:1).



Figura 1 · Ruas de junho, 2013/2014.
47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP

Ainda nesta entrevista Chiodetto aponta algumas razões para a inclusão da Mídia Ninja na última lista aprovada pelo MAM. "Significa que o museu segue na sua linha de questionar e lançar perguntas sobre o estatuto da fotografia no contexto da arte contemporânea" (Folha de São Paulo, 2013:1). Esta afirmação se torna interessante por explicitar o interesse do museu em arte contemporânea, mesmo sendo nomeado como um museu de arte moderna, e de questionar a função da fotografia na contemporaneidade.

Os outros motivos apresentados são justamente os que interessam a esta reflexão: a relevância da Mídia Ninja ao produzir conteúdo que discute o papel da imprensa tradicional, e o fato de não serem artistas, mas produzirem fotografias interessantes e que podem ser tidas como obras de arte. "A Mídia Ninja teve um protagonismo imenso ao trazer a público um debate sobre a crise da representação dos fatos na imprensa. Mas eles não são artistas, são jornalistas" (Folha de São Paulo, 2013:1).

A distinção entre artistas, jornalistas e outros produtores de fotografias se torna cada vez mais tênue à medida que ações como a entrada da Mídia Ninja no acervo do MAM-SP acontecem. E assim o museu traz a tona propositalmente o diálogo entre arte e documento no campo da fotografia, que é tão antigo quanto a existência desta mídia, procurando transpor o abismo que os separam ao longo da história.

Reconhecemos o diálogo fértil entre arte e documento, valorizamos as matizes e sobreposições entre uma coisa e outra. Mas estamos falando ali de um abismo que separa o fotojornalismo cotidiano dos caminhos trilhados pela arte moderna e contemporânea, que têm sido o foco desse museu (Entler, 2014:1)

Ao observarmos algumas das imagens (Figura 2 e Figura 3) que agora fazem parte do acervo do MAM podemos confundi-las com outras tantas imagens que estamparam jornais, revistas, sites e inundaram as redes sociais em 2013 e deram visualidade ao momento de ebulição social no país. Se tentarmos justificar a escolha das fotografias da Mídia Ninja através de suas qualidades plásticas não chegaremos a uma conclusão elucidativa sobre o porquê destas imagens terem se transformado em obras de arte, em detrimento de outras tantas produzidas no mesmo período e nas mesmas circunstâncias.

"O que interessa ao museu é preservar o debate que eles trouxeram à tona e não o *modus operandi*" (Folha de São Paulo, 2013). O caminho para clarificar a escolha das fotografias da Mídia Ninja é justamente a sua postura enquanto criadores, que se ocupam da circulação destas imagens contemporâneas. A relevância da escolha também está na maneira como se constituem, enquanto

uma rede colaborativa que se dilui por trás de uma nomenclatura, gerando conteúdo distribuídos em diversos suportes, sujeitos a várias leituras e a margem de um sistema constantemente redimensionado pela cultura da convergência, como explicitaremos adiante.

2. Arte e documento em tempos de convergência

Um dos pontos interessantes nestas fotografias é o caráter que elas assumem ao circularem em diferentes mídias e suportes, podendo tanto ser documento como obra de arte. Esta dicotomia que acompanha a fotografia ao longo de sua história pode ser repensada atualmente sob a ótica “cultura da convergência”, estudo apresentado por Henry Jenkins (2009) e que destaca mudanças na comunicação humana advindas da cultura digital e da produção contemporânea de informação.

Segundo o autor houve um deslocamento da noção de conteúdo produzido para um fim específico, em direção a um conteúdo que flui por vários canais, acessado de modos diferentes e em múltiplas mídias. Em alguns casos, principalmente quando se trata de imagens, o mesmo conteúdo que pode ter diferentes leituras se vistos em uma página de jornal, em um site, ou mesmo na parede de um museu, como, por exemplo, a Figura 4. Ela pode tanto ilustrar um artigo sobre as manifestações no Brasil, quanto servir de documentação de um movimento que chacoalhou a política brasileira, ou mesmo revelar uma história de amor entre dois jovens, e ainda possibilitar todas estas leituras ao visitante do museu que a possui em seu acervo.

Refletir também sobre como os tradicionais suportes se mesclam com as novas telas advindas da cultura digital e ampliam a leitura das imagens é interessante porque podemos entender as potencialidades e o alcance que as fotografias podem atingir. Não há mais uma delimitação de como são distribuídos os conteúdos midiáticos, eles se interpõem, se adaptam e são acessados de diversas maneiras podendo gerar novos sentidos e até outros conteúdos.

Jenkins (2009: 53) faz ainda uma reflexão interessante sobre a criação corporativa e a ‘alternativa’ sob a ótica da convergência. Ao mesmo tempo que as empresas de mídia estão aprendendo a acelerar o fluxo de conteúdo pelos canais de distribuição para aumentar as oportunidades de lucros, ampliar mercados e consolidar seus compromissos com o público, os consumidores estão aprendendo a utilizar as diferentes tecnologias para ter um controle mais completo sobre o fluxo da mídia e para interagir com outros consumidores.

O autor ressalta também o papel do público na produção de conteúdos. Ele tanto pauta como participa, contribuindo com novas informações e ainda repercute e faz circular o que há de mais interessante entre as mídias.



Figura 2 · Ruas de junho, 2013/2014. 47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP



Figura 3 · Ruas de junho, 2013/2014. 47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP

Figura 4 · Ruas de junho, 2013/2014. 47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP.

Neste sentido a Mídia Ninja atua como uma fonte alternativa de informação, como um consumidor que se transforma em criador, produzindo pautas renegadas pela mídia tradicional e que convida seus leitores a se tornarem 'Ninjas', procurando acessar outras pequenas histórias relacionadas a temas maiores de interesse público.

Pensamos em hipertexto, trabalhamos em rede, aprendemos de maneira interdisciplinar, nossas criações são híbridas. O fazer fotográfico se reconfigura influenciado por essa realidade. (Queiroga, 2010: 12)

O caráter coletivo da rede favorece a multiplicidades de olhares e de temáticas contempladas em suas criações e também questiona a noção do autor na contemporaneidade, espelhando a difícil distinção atual entre produtores e consumidores de informação. Esta dispersão no processo criativo favorece o surgimento de novos conteúdos cada vez mais híbridos e inclassificáveis, como estas fotografias que podem tanto servir ao documentarismo quanto à arte.

Conclusão

As criações documentais da Mídia Ninja e sua rápida inserção no campo da arte chamam atenção para a mudança no entendimento da fotografia enquanto mídia, que carrega um mesmo conteúdo visual que pode circular entre diferentes áreas do conhecimento humano, gerando novas leituras.

Entendê-las como produtos da cultura da convergência nos ajuda a superar o antigo debate entre arte e documento que se instaurou no campo da fotografia ao longo de sua existência. E permite ampliar a discussão acerca de outras produções artísticas contemporâneas, marcadas pelo hibridismo e pela interdisciplinaridade que surgem e questionam as bases estabelecidas nas artes visuais.

Referências

Entler, Ronaldo (2014) *Poderes provisórios, imagens impertinentes*. In Icônica (site). Disponível em <http://iconica.com.br/site/poderes-provisorios-imagens-impertinentes/>
Henry, Jenkins (2009). *Cultura da*

convergência. São Paulo: Aleph.
Queiroga, Eduardo (2010). *Fotografia: da ausência do sujeito ao coletivo contemporâneo*. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul.

A Vida em Fluxo na Obra de Orlando Maneschy

*Life streaming in the work
of Orlando Maneschy*

KEYLA TIKKA SOBRAL*

Artigo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará (UFPA), Instituto de Ciências da artes (ICA), Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Mestrado Acadêmico em Artes. Avenida Magalhães Barata, 611. CEP: 66.060-281 — São Brás — Belém — Pará — Brasil. E-mail: keylasobral@msn.com

Resumo: Este artigo aborda a série ‘Desaparições’ do artista paraense Orlando Maneschy constituída por vídeos de performance realizados na Alemanha, Suíça, Brasil e em que vem refletir sobre invisibilidade-visibilidade a partir da região que habita, a Amazônia.

Palavras-chave: Fluxo / Amazônia / Orlando Maneschy / Arte Contemporânea.

Abstract: *This article discusses the art series ‘Desaparições’ of Orlando Maneschy, which are videos of performances held in Germany, Switzerland, and Brazil reflecting on invisibility-visibility departing from the region that inhabits, the Amazon.*

Keywords: *Flow / Amazon / Orlando Maneschy / Contemporary Art.*

1. Introdução

Ao analisarmos as práticas estético-poéticas realizadas na Amazônia, nos deparamos com o instigante trabalho do artista paraense Orlando Maneschy, que vive e trabalha numa das capitais da Amazônia com bastante efervescência artística, que é Belém do Pará. Maneschy é artista visual, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — PUC/SP. É curador da Coleção Amazoniana de Arte

da Universidade Federal do Pará — UFPA. Participa de projetos no país e no exterior, como: Projeto Arte Pará, de 2008 a 2010; Amazônia, a arte, 2010; Caos e Efeito, 2011, (curadoria); Wild Nature, Alemanha, 2009; Equatorial, Cidade do México, 2009; Entre o Verde Desconforto do Úmido, 2012 (artista), etc.

Iniciou seus trabalhos como fotógrafo na associação Fotoativa, onde muitos fotógrafos do Pará também iniciaram suas carreiras profissionais; em 1990, junto com Cláudia Leão, Mariano Klautau Filho e Flavya Mutran formou o grupo Caixa de Pandora, atuante neste período como disseminador de uma nova cultura de produção fotográfica, realizando projetos de instalações com fotografia e vídeo num momento em que se discutia o lugar do que viria a ser chamado depois de arte contemporânea. Por mais dez anos realizou um trabalho sobre a noite de Belém fotografando *drag-queens*, travestis, transformistas e transexuais, trabalho este que ganhou o Prêmio Marc Ferrez, em 1998, dentre outros prêmios.

Depois começou a pensar no espaço e em um corpo performático, e o convite para cantar através do seu *Karaokê D'Or* estava lançado. O artista realiza karaokês, constrói instalações em que o Karaokê e outros elementos, como plantas, fotografias, globos de espelhos, confetes ganham espaço. Músicas brasileiras e estrangeiras ficam rolando num ambiente nostálgico, invariavelmente com o globo de luzes de cristal no teto. "Quando trago o Karaokê D'Or para o meio da arte, penso justamente na desmontagem da imagem, pois sei que vários de nós se desmontam no Karaokê. A minha busca não é pela imagem espetacular, mas sim pela desmontagem das máscaras, pelas possibilidades presentes na experiência com o outro" (Maneschky, 2013: 310).

Maneschky acredita na potência de inventar e reinventar outros lugares, seu limite na criação é não ter limite algum; existe apenas uma ponte, e, a nós cabe atravessá-la, como uma metáfora da vida e o fazer artístico de Maneschky se mistura com a sua própria, onde o seu papel de protagonista reside em apenas vivê-la.

Como afirma a artista-pesquisadora Oriana Duarte sobre a obra de Maneschky:

O canto do meio. O que ele faz ali no meio? Meio aparência de grama, de jardim, de floresta, meio da selva [Série Desaparições, 2008]. Novamente o dorso, agora inscrito por uma flâmula. Dorso nu, espesso de pelos [para sempre?] e exibido na sua desesperada vitalidade: desejo quase impensável do outro, vontade, zelo pelo outro. No meio, transbordo e exercito um modelo de desejo mais forte (Duarte, 2013: 32).

2. Desaparições

Este artigo aborda a Série *Desaparições*, que são performances orientadas para o vídeo realizadas na Alemanha, Suíça, Brasil e em Portugal que vem refletir sobre invisibilidade-visibilidade a partir da região que habita, que é a Amazônia.

O trabalho nasce pelo desejo de refletir sobre as produções artísticas nessa região e escolhi pensar nos processos constituídos na região no que tange a discussão sobre o lugar do artista, questões de visibilidade-invisibilidade e metáforas que nos levam a conjecturar sobre o que estabelecemos enquanto potência de criação em relação ao nosso próprio lugar e as questões específicas deste. Nesse contexto, optei por abordar a obra artística do artista visual, curador e pesquisador Orlando Maneschy, em especial aquelas que tangem a relação com o visível, o invisível e o desaparecimento.

Faço minha tradução particular da obra de Maneschy, que nos convida a adentrar numa Amazônia, numa busca interior, numa invisibilidade da qual fazemos parte enquanto sujeitos dentro de uma região periférica, como afirma Pareyson:

[...] toda leitura de uma obra de arte é uma criação nova, um verdadeiro e próprio refazer, já que no seu aspecto externo a obra é uma realidade inerte e muda, à qual se trata de infundir vida e espírito, e onde atingir esta vida e este espírito senão na espiritualidade viva? (Pareyson, 2001: 202) .

Partimos, então, da Série *Desaparições*, iniciada em 2008 na cidade do México, e que o artista vem desenvolvendo desde então. Neste projeto Orlando Maneschy escolhe uma espacialidade — compreendendo que esta é um ambiente “natural”, sendo construído pelo homem ou organizado pela natureza, por exemplo: um bosque, um campo, um terreno baldio, uma floresta etc. —, para nesta adentrar e penetrá-la em uma performance que ocorre até onde o corpo consegue atingir em linha reta dentro do ambiente (Figura 1, Figura 2). Assim, Maneschy já entrou em um bosque parando apenas quando este se fechou em um espinheiro; andou por um platô no México até se deparar com um penhasco; caminhou no bosque até cair em um rio na Suíça; atravessou num campo em Portugal até afundar em um lamaçal etc. Em todas essas performances das *Desaparições*, capturadas em vídeo, o artista anda por um longo tempo, mas o resultado final é um vídeo que contém o tempo no qual o artista permanece até “perder de vista”. Assim o que temos são dados de particular significância inscritas em vídeo: 1) o olhar subjetivo — o vídeo é registrado em sua maioria por um outro, com a câmera na mão, que por mais firme que seja, registra o leve movimento de respirar do observador, o que confere uma presença, a qual o artista deseja afirmar, desse alguém que olha, e, que ao exibir em vídeo nos captura a esse papel; colocando-nos ainda, assim, também numa condição de corpo-performador junto a ele, fazendo com que este vídeo não seja meramente um registro de uma performance, mas um campo para o pensamento sobre a performance e a imagem, bem como acerca da passividade dos papéis



Figura 1 · Orlando Maneschky, documento do artista contendo frames da série *Desaparições* (de cima para baixo: Suíça, 2009; Wiesbaden, Alemanha, 2009; México, 2008). Fonte: Acervo do artista.

Figura 2 · Orlando Maneschy, frame do vídeo, da série Desaparições, *Desaparição (Berlim)*, 2009. Acervo: Coleção do Artista.



assumidos em relação a imagem; 2) o tempo da imagem — a despeito da performance, por vezes, demorar longos minutos, o que é exibido como resultado final em vídeo normalmente dura em torno de um minuto, tempo em que o artista permanece no campo visual da cena, mesmo que por vezes, camuflado na paisagem. É apenas quando não resta nenhum resíduo do corpo, de sua presença, que o vídeo acaba na edição, mesmo tendo sido filmado por mais tempo. Assim, há um recorte preciso de um entre-tempos que o artista destaca para que seja exibido e que, no modo de exibição *looping* reitera um eterno-retorno a ação da performance.

Diante desses dois vetores tempo-visuais, podemos refletir acerca do que o artista nos conclama a pensar sobre a desapareição. É a desapareição do ego diante da natureza? É a repetida chamada ao abandono? É uma observação acerca da passagem do tempo da vida? Quem é esse sujeito que desaparece? Que é o sujeito que vê? Como afirma o curador Ricardo Resende do 30º Arte Pará, projeto no qual Maneschky foi o artista convidado:

Mas o que Orlando propõe em seus vídeos performances é uma fusão do espaço e do tempo, marcados pela presença de um corpo que caminha dentro da paisagem. Ou ainda, a ação seria o retorno para dentro da paisagem. É como se o artista, diferentemente daquela reflexão inicial deste texto, não quisesse ficar atrás da janela (aqui a imagem captada pela lente da câmera de vídeo funcionaria como uma janela imaginária a enquadrar uma paisagem descortinada à sua frente). A ação nada mais é do que aquela que o artista sai detrás da câmera e insere-se na paisagem que está sendo registrada ou "pintada" (Resende, 2012: 99)

3. Artista-caboclo-desbravador

Maneschky é artista atuante na Amazônia, um território ainda muito cobiçado por suas riquezas naturais, de disputas político-sociais, um território periférico e de grande diversidade cultural.

Seu trabalho suscita outras questões, surge como um desbravador — o que tomo a liberdade da criação, e o intitulo de *artista-caboclo-desbravador* —, aquele que não foge as suas origens, suas herança familiar. Através desses vídeos o artista nos indaga: Que Amazônia é esta que nos cerca e que faz parte de nós? E surge como um convite para uma re-descoberta da região e de si mesmo, como nos propõe a curadora paraense Marisa Mokarzel:

O que marca um lugar? A paisagem? O cheiro? Os sons? Os corpos que se locomovem? A bandeira? O território? Percebo a Amazônia em uma andança sem fim, na qual cumpro os imensos caminhos e perco-me na diversidade da água, da terra (Mokarzel, 2012: 57).



Figura 3 · Orlando Maneschy, frame do vídeo, da série *Desaparições*, *Desaparição Lago Mata Bolonha*, 2011. Desaparição do artista feita na Amazônia. Acervo: Museu de Arte do Rio de Janeiro — MAR.

Adentrar a mata no sentido de entender sua própria história e suas particularidades, disparadas pelo ato da performance. O corpo do *artista-caboclo-desbravador* segue andando como uma vontade potente de descobrir os mistérios de uma Amazônia múltipla. A integração do homem-natureza, um voltar à sua origem. Maneschky que se transmuta, ora artista, ora parte da paisagem (Figura 3). Segundo o filósofo e poeta João de Jesus Paes Loureiro:

Penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil cursos d'água) provoca a sensação de estar distante do "mundo" e não a de estar diante do próprio universo (Loureiro, 2001: 71).

Maneschky vem trabalhando ora como artista, ora como curador, como resistente, insistindo na pesquisa dentro da poética amazônida, mostrando as possibilidades estéticas que sai de dentro da floresta. Detenho-me na série de vídeos *Desaparições* por ser uma de suas obras mais pungentes e que apresentam melhor sua identidade. Aqui Maneschky também é conquistador, mas do próprio território. Uma re-conquista, uma retomada. Uma espécie de maravilhamento interior.

A terminologia *caboclo* que utilizo, que nomeio o artista é no sentido de origem; uma das raízes do artista, como da maioria dos brasileiros é a mestiçagem, que traz o sangue origem indígena e portuguesa, por vezes miscigenada com outras culturas, como de muitas pessoas que nasceram em Belém do Pará, (no caso de Maneschky, ainda a origem polaca faz parte dessa mistura). E o termo *desbravador* também faz referência a origem, afinal Amazônia fora um *território-alvo* de muitos viajantes, mas aplicamos este termo de maneira diferente. Maneschky é um desbravador de sua própria identidade, quer entender a si mesmo, quer entender sua configuração pessoal naquele espaço-ambiente.

4. Conclusão

Desaparições é caminho para um território de conquista, conquista de uma identidade, que se mistura, que se remodela, que é sensível propiciando assim novos olhares, novas leituras sobre nosso viver numa Amazônia contemporânea.

É o devir do homem amazônico no espaço em que vive, refletindo acerca de questões disparadoras que perpassam nosso espaço. É a busca *identitária* dentro de um mundo cada vez mais sem fronteiras, uma espécie de narratividade de sua própria existência. Como diz Eco (2006: 238): "A arte diz-nos sempre alguma coisa acerca do mundo em que vivemos, mesmo que não fale de assuntos históricos e sociológicos".

Maneschky escreve através de imagens, sua verve contemporânea e se lança na floresta sem medo. Vem imprimir seu modo de ser no mundo, entender suas

origens, seu pensamento e suas concepções estéticas. E como *artista-caboclo-desbravador* que é, convida-nos a procurar novos caminhos. Que Amazônia é esta que nos cerca e que faz parte de nós? Surge como um convite para uma re-descoberta da região e de si mesmo.

Referências

Duarte, Oriana. (2013) [sem título] In *Catálogo do Programa de Fotografia 2012/2013*. Centro Cultural São Paulo. São Paulo: CCSP.

Eco, Umberto. (2006) *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.

Loureiro, João de Jesus Paes. (2001). *Obras Reunidas: poesia I*. São Paulo: Escrituras Editora.

Maneschy, Orlando. (2013) Entrevista com Orlando Maneschy. In: Rezende, Renato; Bueno, Guilherme [Org.]. *Conversa com*

curadores e críticos. 2 ed. — Rio de Janeiro: Editora Circuito, Lamparina.

Mokarzel, Marisa. (2013) "Terras Amazonianas, Terras Brasis." In Maneschy, Orlando Franco [org.] *Amazônia Lugar da Experiência*. Belém: Ed. UFPA.

Pareyson, Luigi. (1997) *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.

Resende, Ricardo. (2013) *Arte Pará ano 30*. In: Fundação Romulo Maiorana. *Catálogo do 30º Salão Arte Pará*. Belém

O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?

*What is missing from a sculpture to be a movie?
What is missing in a movie to be a sculpture?*

ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 13 de Janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, curadora, investigadora e docente. Licenciatura em Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Mestrado em Pintura (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL); Faculdade de Belas-Artes (FBA); Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes (CIEBA). E-mail: anarito.ar@gmail.com

Resumo: O presente artigo investiga uma zona de contacto (hibridizada) que resulta das relações entre o filme e a escultura (no seio de um projecto específico) e a possibilidade da constituição de um palco comum, extensivo e movente.

Palavras-chave: filme / escultura / instalação / espetador.

Abstract: *This paper investigates a contact zone (hybridized) resulting from the relationship between the film and sculpture (within a specific project) and the possibility of setting up a common, extensive and moving stage.*

Keywords: *film / sculpture / installation / spectator.*

Introdução

Film as Sculpture, exposição comissariada por Elena Filipovic (Wiels, Bruxelas, 2013), com artistas como Rosa Barba, Zbyněk Baladrán e Jiří Kovanda, Ulla von Brandenburg, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rachel Harrison, Žilvinas Kempinas, Elad Lassry, Karthik Pandian e Bojan Šarčević apresenta uma nova geração

de artistas cujas preocupações coincidem com a ideia edificadora do presente ensaio: compreender o filme (e os seus dispositivos) enquanto objecto, mais especificamente enquanto escultura, enquadrando um artista e uma obra específicos.

As várias intervenções questionam ambas as tradições, a escultórica e a cinematográfica, sendo criados “blocos de construção” que configuram novos significados — entre o movente e o estático, entre o material e o imaterial — na constituição de uma “zona” profundamente hibridizada, decorrente de toda uma prática que se define nos interstícios das formas e das linguagens. O objecto escultórico e a imagem projectada parecem querer reconvocar um certo ambiente “expandido”, no qual as ideias de Krauss (1986) e Youngblood (1970) se moldam, na e para a instituição de um novo paradigma: o do *filme-escultura*, cujas premissas já se encontram na sua génese em “campo aberto”.

1. PLAYGROUND: Dispositivo de (in)visibilidade

Neste contexto expositivo, *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film C)*, (2010), de Bojan Šarčević (Belgrado, 1974) é um filme sobre uma escultura, acompanhado por uma composição sonora e uma estrutura arquitectónica, um pavilhão de acrílico “construtivista”: todo o trabalho questiona a experiência do filme, criando um diálogo com as formas minimalistas esculturais e a ideia de espaço e de tempo criada pela música e pelo objecto. Esta obra pertence a uma série de filme-instalações que compreende quatro peças distintas, sendo *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, de 2009, aquela que melhor define esta “zona” intermitente e elasticizada entre os vários campos de acção (esta peça integra, ao momento da redacção deste texto, a exposição *O Narrador Relutante — Práticas Narrativas na Arte Contemporânea*, com curadoria de Ana Teixeira Pinto, no Museu Colecção Berardo — CCB) (Figura 1, Figura 2).

Recorrendo ao vocabulário formal do cinema, Šarčević estabelece um encaideamento de planos, enquadramentos e movimentos de câmara que, na imaterialidade da luz e do som (composição de Ulas Ozdemir) e na plasticidade do projector (16 mm) “em cena” e da estrutura “pendente”, presentifica a imagem enquanto escultura. Observamos uma estranha sequência animada, onde figuras esculpidas de pequena dimensão (que se assemelham, de forma um pouco perturbadora, a ossos) aparentam traços antropomórficos. O deslocamento dos objectos e das suas imagens acontece num palco construído por si, onde (num olhar panorâmico sobre este “seu” mundo) a textura, o volume, o peso, o tempo e o espaço são experienciados de forma particular, por vezes contrastada, na composição de paisagens ficcionadas (porém físicas) e intemporais. Deparamo-nos com uma topografia sem linha do horizonte, sem fronteira demarcada,



Figura 1 · Bojan Šarčević. Fotograma de *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, filme 16mm, cor, som, 2'57", pavilhão em acrílico, 300x200x300, 2009 (pormenor). Cortesia do artista e da Galeria Stuart Shave/ Modern Art.

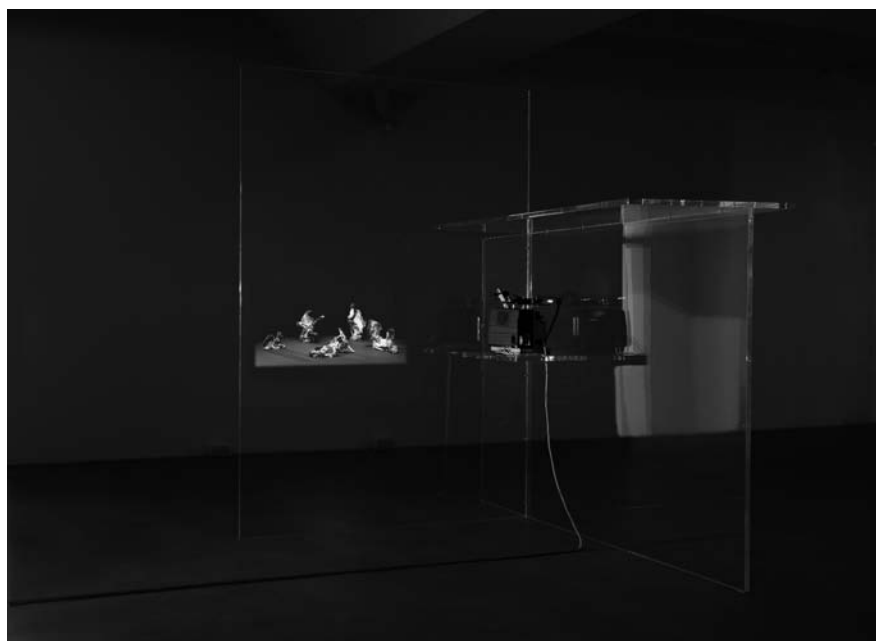


Figura 2 · Bojan Šarčevic. *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, filme 16mm, cor, som, 2'57'', pavilhão em acrílico, 300x200x300, 2009, vista da instalação. Cortesia do artista e da Galeria Stuart Shave/ Modern Art.

onde modelos orgânicos se erguem enquanto atores, sem fala, mudos, comunicando apenas através da sua maleabilidade (entre o feixe de luz projectado e a presença/materialidade do dispositivo instalativo) estética e do som que parece romper do seu interior. As esculturas não são figuras de acção, o movimento resulta das investidas da câmara — pelas novas perspectivas que manifesta, pela utilização criteriosa de *zoom* ou *travelling* — bem como da banda sonora que acrescenta uma outra dimensão espaço-temporal à experiência perceptiva. Do mesmo modo, a possibilidade de circulação do espectador por entre os “pavilhões”, ou salas de projecção suspensas (porque de contornos e paredes “quasi-invisíveis”), e a constatação de que todo o ambiente se torna superfície de onde a imagem parece irromper, traduzem uma dramaturgia de corpos e falas, de luzes e sombras que flutuam por entre “arquitecturas assombradas”.

Identificamos a prática da instalação como um *modus operandi* (uma estratégia intermedial que compreende uma *praxis*, um discurso e um sistema que capacita a ativação do espaço/lugar e dos contextos circundantes e intrínsecos, o desdobramento temporal da obra e o accionamento de conceitos como *situação* e a enfatização da percepção sinestésica) e um fenómeno empírico: a (vídeo) instalação fabrica o “real” e apresenta o “real” através da experiência física e sensitiva do espetador, que, a partir do seu próprio corpo produz subjetividades, tempos e espaços vários, sendo a obra não um objeto mas um espaço (entre a arquitetura e o teatro), um “ambiente” — *passagen-werk* — na medida em que esta opera e se constitui entre passagens, conexões, palcos transitórios ou em transição entre diferentes disciplinas, formas e experiências. A aproximação à realidade do espetador, no desempenhar de ações corriqueiras como entrar, sair, abrir, fechar, sentar ou levantar, levam-nos a apontar uma espécie de “realismo performativo” como conceito edificador desta prática que assimila o pictórico, o cénico, o cinematográfico e o ritualístico. A experiência da vídeo-instalação (entre a imagem e o palco) é caracterizada por uma forte sensação (multissensorial) de presença, explorando e produzindo situações de “aqui” e “agora” e apostando na plasticidade do próprio espaço, esculpido a cada movimento e a cada tomada de posição dos corpos (reais e virtuais). Como tal, assinalamos quatro modalidades fundadoras: percepção, navegação, imersão e interação, que podem surgir em simultâneo (confundindo-se) ou intervaladas, estruturando a experiência percetiva do espetador.

Em *Video Installation Art: The Body, the Image and the space in-between*, Margaret Morse (1990) discute os conceitos de *liveness*, *nowness* e *presentness* (ou *presentation*) no contexto de intervenções artísticas que visam concretamente o encontro (zona) entre a obra e o espetador (particularizando a década de 1960), numa relação espaço-temporal coincidente. O espetador,

testemunha de aparições ou visões (representações ou evocações de ausências) é simultaneamente participante da construção de um espaço (físico) mediado e contaminado, resultante de um projeto *on going* (iniciado precisamente com as propostas minimalistas) que resgata o gesto e o corpo. O próprio espaço expositivo (arquitetura desenhada de raiz ou adaptada a um projecto específico) que privilegia a deambulação do visitante e a criação de ambientes penetráveis e articuláveis, como em *Film as Sculpture*, constitui uma possibilidade de reflexão em torno da relação entre a sala obscurecida do cinema e o *white cube* museográfico ou galerístico.

Neste sentido, Giuliana Bruno (2007) aponta para uma conexão concetual entre o cinema e o museu (na medida em que ambos podem ser considerados espaços arquitetónicos da memória), na edificação de narrativas multidimensionais, sendo o cinema transportado (pela vídeo-instalação) para o espaço tridimensional (real), assim como os conteúdos de uma instalação são experienciados segundo uma certa montagem espacial (*spatial montage*): o cinema, na sua essência, encontra-se fragmentado, mas “emoldurado”, no seio da vídeo-instalação, que por sua vez, presentifica as imagens cinematográficas. Em *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*, Bruno (2002) refere-se à passagem da experiência (e ao entendimento) *sight-seeing* (de cariz óptico) a *site-seeing* (de natureza háptica), relativamente à abordagem cinematográfica à cidade e à arquitetura, que aplicamos aqui ao contexto museográfico, ao filme e à sua relação com as artes plásticas (no âmbito da vídeo-instalação). Explícitemos: paralelamente ao advento do cinema e da projeção das suas imagens moventes, surge uma nova rede de formas arquitetónicas que produzem consequentemente uma também inédita visualidade espacial: locais essencialmente de trânsito, de passagem, que fundam a geografia da modernidade. Transformando a relação entre a percepção espacial e a transitoriedade das matérias, a arquitetura (e o cinema) aposta na mobilidade e no aceleração dos corpos (e das imagens), epítomes da “vanguarda”. O conceito de *flânerie* parece evocar aqui a era da consciência urbana (onde os espaços são percorridos e vividos, onde a experiência dos mesmos substitui a sua contemplação) e o(s) ponto(s) de vista cinematográfico(s) a si associado(s) que apresenta(m) a cidade como ecrã, como *mise en abîme*.

Deste modo, interessa-nos reter a correspondência entre a mobilidade do cinema e da arquitetura que deslocamos para o espaço expositivo, museográfico ou galerístico (e para a especificidade da vídeo-instalação), na medida em que a construção ou adaptação deste condiciona a percepção e a receção da imagem em movimento. Diferentes modelos de visualização são preconcebidos no

desenho do espaço expositivo, possibilitando ao espetador uma relação heterógena com as imagens que acompanham as suas deambulações. Uma espécie de sistema sinestésico de navegação (próprio e adquirido *in situ*) permite ao espetador atravessar territórios abertos, conectá-los através da sua imagética pessoal e participar da montagem espacial que se desenvolve a partir do seu ponto de vista (movente).

A mutabilidade inerente a este processo atesta a leitura *on going* de obras de natureza híbrida: de carácter instalativo (por vezes *site specific*) e que integram imagens de proveniência diversa (vídeo-instalação mais concretamente). Ou seja, à medida que o espetador itinerante ("viajante", segundo Morse) avança, permeia o espaço, "trespassa" a obra, esta também se lhe desvela, também se lhe implica (o espetador é conjuntamente sujeito e objeto). Esta passagem através de espaços (semi)obscurecidos (ou mesmo totalmente iluminados) encontra eco na ideia de *promenade architectural* (Le Corbusier, 2010; Eisenstein, 2010), na medida em que estes (assim como a arquitetura e a cidade) são experienciados *on the move*, entre a marcha e o passo que vai de um lugar a outro.

Conclusão

Assim e em jeito de conclusão, aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens, é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) em cena. A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido (*veritable plots*) centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva, que partilha o fôlego e a respiração do próprio filme como em *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*.

Referências

- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. London:Verso.
- Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Eisenstein, Sergei (2010) *Eisenstein Towards a Theory of Montage: Sergei Eisenstein Selected Works, Volume 2*. London: I.B Tauris
- Krauss, Rosalind (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: Cambridge MIT Press.
- Le Corbusier (2010) *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser.
- Morse, Margaret (1990) *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*, in Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds.), *Illuminating Video An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture Foundation Inc. [consult. em 2014-12-11] Disponível em URL: <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/176downloads.html>
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: P.Dutton&Co., Inc.

Fernando Bayona, la construcción fotográfica del gusto bárbaro

*Fernando Bayona, the photographic
construction of the barbaric taste*

MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ* & YOLANDA SPÍNOLA**

Artigo completo submetido a 13 de enero e aprobado el 24 enero 2015.

*Artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), *Máster en Arte: Idea y Producción* (US) y *Máster en Profesorado de Educación Secundaria* (US).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes (BBAA), Departamento de Dibujo. C/ Laraña nº 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: mgarcia35@us.es

**Artista visual y Profesora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), *Máster Internacional en Sistemas Interactivos* por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull (URL), *Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas* por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y *Máster en Comunicación y Crítica del Arte* por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes (BBAA), Departamento de Dibujo. C/ Laraña nº 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: yspinola@us.es

Resumo: En este trabajo se analiza la resultante visual y conceptual de una fotografía que, recurriendo a estrategias y recursos formales propios de la fotografía comercial, trabaja problemáticas artísticas de la subjetividad. Primero se estudia desde un enfoque deductivo el trabajo de Fernando Bayona (Jaén, 1980). Segundo, su serie *Circus Christi* sirve para destacar desde un método inductivo-correlacional los procesos de construcción de sus imágenes y la influencia de las facturas iconográficas de éstas.

Palavras-chave: Fotografía / Arte Contemporáneo / géneros fotográficos / moda / controversia.

Abstract: *In this paper it is analyzed the visual and conceptual resultant of a photography that, resorting to strategies and formal resources proper of commercial photography, works with artistic problematic of subjectivity. First, it is studied from a deductive approach Fernando Bayona's work (Jaen, 1980). Second, his Circus Christi serie serves to highlight from an inductive and correlational method the processes of construction of his images and the influence of their iconographic dimensions.*

Keywords: *Photography / Contemporary Art / photographic genres / mode / controversy.*

Introducción

Hoy en día la fotografía sigue siendo un instrumento social primordial debido a su poder reproductor de una realidad extrínseca que le puede otorgar un papel informativo, objetivo o testimonial. En ellos, la neutralidad de la imagen queda condicionada a las significaciones indefinidas y dependientes de las circunstancias representacionales en las que se tomó (Sekuka, 2004: 40). Igualmente, son construcciones ideológicas del fotógrafo, del medio de comunicación y de la propia sociedad en la que se produce (Felici, 2010: 15). No obstante, la percepción de veracidad que muestra se encuentra enraizada en el subconsciente que ignora la acción manipulada de sensibilidades y decisiones subjetivas. En este punto y observando lo intrínseco, la finalidad del producto fotográfico conduce a la subjetivización fotográfica: la obra de la máquina deviene la obra del sujeto, y esta obra es un medio de “creación” (Ribalta Delgado, 2004: xx).

Según Vilém Flusser (2001: 35-36) cualquier “objeto” que se desee fotografiar primero ha de ser traducido en situación. Para crear un hecho de cualquier naturaleza son necesarias ideas precedentes además de una identidad y una cultura. En la creación artística, “fabricar” una obra también significa escudriñar en el contexto externo del medio técnico, pero sobre todo, del mundo interno que engendre esas situaciones inéditas. Así,

[...] en el fondo, el fotógrafo quiere crear situaciones que no han existido nunca, y no las busca fuera del mundo, pues el mundo no es más que un pretexto para las situaciones que trata de fabricar [...] (Flusser, 2001: 36).

Es precisamente esta “fabricación del mundo”, premeditada y sobreactuada, lo que caracteriza la obra de Fernando Bayona (n. Montizón, Jaén, 1980), en la que cuestiona, tal como veremos, ese *aquí y ahora* irrepetible del signo al que aludía José Luis Brea (1996: 25).

1. Amina Corpus Bayona

Bayona es el paradigma del fotógrafo de técnica perfecta quien, enmarcado en el entorno artístico, utiliza elementos formales inherentes del ámbito comercial. De formación escultórica minimalista, manifiesta predilección por las cualidades visuales propias de las imágenes publicitarias: “De hecho, en mi trabajo utilizo deliberadamente sus recursos, motivo por el cual algunos tachan mi fotografía de banal” (Díaz-Guardiola, 2011: 2). Otras semejanzas son la escenografía y la narrativa visual: sus series fotográficas poseen analogías con editoriales de revistas especializadas de moda. Como temática cardinal, distingue al amor — carnal y espiritual — de entre todas las emociones humanas

para indagar en estos vínculos de naturaleza sensible entre personas, o entre personas y la sociedad, rastreando el control que esta última ejerce sobre la colectividad (Bayona, 2014) (Figura 1). En su trabajo concreta su *ánima* y prioriza la libertad creativa. De ahí que su producción sobre temas socialmente controvertidos transmuten en arte de transgresión. Eso le ha valido para ser calificado de “artista desobediente”. Embebido en un enunciado performativo cuestiona cualquier etiqueta, siendo consecuente con las repuestas generadas por las pluralidades socioculturales: “Lo que en un ámbito social puede ser considerado tremendamente subversivo, en otro no inspiraría más que ternura” (Díaz-Guardiola, 2011: 1). Los motores ejecutores de su trabajo son la planificación muy elaborada, la conceptualización, el criterio y un estilo bien definidos, resultando un *corpus* que refleja la concepción estética y creativa hacia dicha subversión, con una factura impecable.

2. Blasfemias subversivas y narrativa visual

2.1. *Canto primero: blasfemias subversivas*

Focalizaremos el análisis de su obra en una serie que consideramos ejemplifica el universo Bayona: *Circus Christi* (Figura 2). La serie de catorce fotografías fue realizada en el año 2010, proyectada por una suma de diferentes elementos subjetivos y factores espaciales, como la estancia del artista en Milán al beneficiarse de las becas de la *Nuova Accademia di Belle Arti* de Milán (NABA) y *Manuel Rivera*. Ambas becas le posibilitaron realizar un máster en fotografía en la agencia Contrasto, representante de la Agencia Magnum en Italia. Se trata de un trabajo de naturaleza sensible y temática comprometida según el contexto — el Nuevo Testamento. El título de esta obra referencia un juego de palabras proveniente de la locución latina ‘*Corpus Christi*’, que significa ‘cuerpo de Cristo’.

La vida de Jesús Cristo según Bayona — de enfoque incontestablemente personal — muestra una estética homoerótica con cierto regusto pop “ochentero” muy elaborados. La serie representa la vida, muerte y resurrección de un Cristo contemporáneo con tendencias homosexuales (o bisexuales). Tras la anunciación a una Virgen María prostituta idealizada — ni raptada ni esclavizada —, Jesús viene al mundo en una desvencijada chabola con asistencia médica. En su ámbito vital — urbanita del extrarradio más deprimido —, se relaciona con *strippers*, fulanas y drogadictos, acontecimiento que converge en (¿su primera?) relación sexual con María Magdalena. Finalmente, establece la certeza de su homosexualidad para transformarse en un Mesías roquero. El beso en un túnel de clandestinos encuentros sexuales *gays* sella la traición de Judas para, acto seguido, yacer crucificado en el asfalto por el sexo. El fúnebre reposo y la



Figura 1 · Fernando Bayona, *La lección de esgrima* (de la serie *What never was*), 2012.
Fuente: <http://fernandobayona.com>



Figura 2 · Fernando Bayona, *Circus Christi*, (composición) 2010. Fuente: <http://fernandobayona.com>

resurrección suceden en el espacio sepulcral, estéril y frío del hospital moderno. Una versión de gran sensualidad y belleza visual, aproximado a Caravaggio, muestra al incrédulo Santo Tomás, quien sacia su duda al introducir el dedo en la llaga del Cristo resucitado.

Circus Christi se exhibió por primera vez en la sala de Exposiciones Corrala de Santiago de la Universidad de Granada, con fechas previstas desde el 11 de febrero al 5 de marzo de 2010. No obstante, y debido al tratamiento con que se abordó el tema tras la polémica que suscitó, y por la presión de las esferas católicas más conservadoras así como las intimidaciones dirigidas hacia el artista (Intxausti, 2010), fue clausurada sólo cinco días después de su inauguración (Valverde, 2010). Este desagradable acontecimiento de disconformidad por parte de sectores muy conservadores de la sociedad involucró a la obra en un ataque mediático contra la institución de la Iglesia Católica, en concreto contra la iconografía cristiana.

2.2. *Canto segundo: narrativa visual*

Como razona Kant, el gusto es siempre bárbaro cuando mezcla los encantos y emociones a la satisfacción y, aún más, si hace de aquellas la medida de su asentimiento. (Kant, 2001; citado en Bordieu, 2003: 158). En la contemporaneidad las narrativas visuales son construcciones exhibidoras de imágenes que representan y producen significados culturales (Delgado Ruiz et al. 1999: 11). La selección de las imágenes que articula la narrativa responde, sobre todo, al sentido que dan a la acción a través de la manipulación del tiempo y el espacio, y por su capacidad —según el contexto sociocultural— para persuadir y ser leídas. Así pues, en *Circus Christi*, Bayona recurre al simbolismo referencial del imaginario colectivo para crear una narrativa basada en argumentos textuales de enorme carga retórica, acechando, como argumenta Susan Sontag, a los tácitos imperativos del gusto y la conciencia (Sontag, 2009: 20):

Bayona se cuestiona si, en los tiempos que corren, no sería lo más justo que Jesús naciera de una puta, que viviera intenso y deprisa, que saborease el rock, el sexo y el vicio... y aún con todo ello, se mantuviera puro sin haber cometido pecado (Alcalá, 2014).

En el momento en el que Bayona determina la formalización final de la obra, los personajes se transforman en objetos simbólicos que adoptan una pose decodificable por inscribirse en el subconsciente y en la redes de los convencionalismos:

La significación de la pose que se adopta para la fotografía sólo puede comprenderse en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe [...] Posar es respetar y exigir respeto [...] sólo se puede esperar una naturalidad simulada, es decir, una actitud teatral (Bordieu, : 2003: 143).



Figura 3 · Fernando Bayona, *La última cena*, 2010.

Fuente: <http://fernandobayona.com>

Figura 4 · David LaChapelle, *Jesus is my Homeboy*, 2003. Fuente: <http://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>

Otro fotógrafo, David LaChapelle, también realizó una aproximación temática al nuevo testamento en la serie *Jesus is my Homeboy* (2003). Con su formalización característica -factura impecable, grandes escifcaciones, uso vivo, saturado y brillante del color, intensidad de la luz, ingente carga sexual o búsqueda (a través del humor) de la consciencia y emociones humanas — LaChapelle introduce a Jesús en el extrarradio marginal de una ciudad norteamericana cualquiera, rodeado por habitantes socialmente excluidos en equidad racial que apelan en busca de respuestas:

If Jesus were here today, he said, he would be hanging out with the street people and the marginalized: the poor, the homeless, prostitutes, drug dealers, gangsters, and so on. And more than that, these people would have been his closest and most faithful band of followers (Jones, 2011).

No obstante y a diferencia de Bayona, LaChapelle representa a un Jesucristo inserto en una idealización iconográfica tradicional, posiblemente relacionada con la efígie expuesta en las camisetas que inspiraron a la serie. En ambos casos deriva un probable mensaje que nos emplaza al germen del cristianismo como movimiento local de y para los inadaptados.

Conclusiones

La controversia de la ética en el arte suscitada a través de la obra *Circus Christi* de Bayona puede resolverse en palabras de Tolstoi cuando, pronunciándose en términos de cierto tratadista alemán de estética, Fölgeldt, observó que “era locura querer buscar moral en el arte” (Tolstoï, 2012: 43), pues dicho criterio segregador supondría la exclusión de obras esenciales de todos los géneros y épocas.

En lo que atañe a la dimensión formal del trabajo de dicho artista, el consecuente desenlace connotativo que evoca al ámbito publicitario equivale, para parte de la alta cultura, a una labor epidérmica, banal y vacía de contenido. Nosotros, no obstante, vislumbramos una vez más la alianza entre el arte y la moda, asunto que este autor resuelve con brillantez por el posicionamiento ideológico y la línea argumental en un cautivador fruto estético.

Referencias

- Alcalá, A.M. (2014) "Fernando Bayona. La última tentación del arte." [Consultado el 2014-11-17] Disponible en <URL: <http://fernandobayona.com/wp-content/uploads/2014/02/Articulo-AngelMALcala.pdf>>
- Bayona, F. (2014) "About." [Consultado el 2014-11-17] Disponible en <URL: <http://fernandobayona.com/about/>>
- Bordieu, P. (2003) *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Brea, J. L. (1996) "Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura." [Consultado el 2014-11-11] Disponible en <URL: <http://www.ddooss.org/libros/brea.pdf>>
- Delgado Ruiz, M., Goldsen, R. K., Pinto, C., Buxó, M. J. y Miguel, J. M. D. (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Díaz-Guardiola J. (2011) "Fernando Bayona. Fotografía para conocerme a mí mismo." [Consultado el 2014-11-17] Disponible en <URL: <http://fernandobayona.com/press/>>
- Felici, J. (2010) "Repensar la fotografía en el marco de la cultura visual contemporánea." [Consultado el 2014-11-11] Disponible en <URL: <http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/160.pdf>>
- Flusser, V. (2001) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.
- Jones, V. E. (2011) "Jesus is my homeboy: a photograph series" en The Jesus Question [blog] 29/06/2011. [Consultado el 2014-11-18] Disponible en <URL: <http://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>>
- Intxausti, A. (2010) "Fernando Bayona: 'No entiendo que quieran matarme por una exposición'" en *El País Cultura* [en línea] Febrero 2010. [Consultado el 2014-11-19] Disponible en <URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/02/16/actualidad/1266274805_850215.html>
- Ribalta, J. (coord) (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Sekuka, A. (2004) "Desmantelar la modernidad, reivindicar el documental. Notas sobre la política de la representación" en Ribalta, J. (coord) *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, S. (2009) *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.
- Tolstói, L. N. (2012) *¿Qué es el arte?*. Valladolid: Maxtor D.L.
- Valverde, F. (2010) "Clausurada una exposición que muestra a un Jesús gay" en *El País* [en línea] Febrero 2010. [Consultado el 2014-11-19] Disponible en <URL: http://elpais.com/diario/2010/02/16/andalucia/1266276136_850215.html>

Ruth Sousa e as lembranças inventadas: a arte como promessa de algo melhor?

*Ruth Sousa and the invented memory.
Art as a promise of something better*

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 7 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista visual. Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS 1982), Master of Fine Arts MFA (City University of New York, 1990), Doutorado em Artes e Ciências da Arte (Université de Paris-1 – Panthéon-Sorbonne, 2001).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais Av. Independência 98/704 CEP 90035070 Porto Alegre RS Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo trata da poética de Ruth Sousa (Brasil, 1968) que através da criação de uma empresa fictícia propõe-se a atender desejos. Trataremos da relação entre arte e desejo, da fotografia como ficção e da inserção de práticas artísticas no cotidiano. Como possível conclusão, faremos uma relação do trabalho de Sousa com a questão proposta por Jeff Wall que, lendo Stendhal, vê a arte como promessa de algo melhor.

Palavras-chave: Fotografia / ficção / desejo / mimetismos.

Abstract: This article surveys the work of Ruth Sousa (Brazil, 1968) that, through the creation of a fictitious company aims to attempt desires. The text speaks about a link between art and desire, of photography and fiction and the insertion of other art practices in the real world. As a possible conclusion, we establish a relation of Sousa goals and a matter proposed by Jeff Wall that, reading Stendhal, face he art as a promise of something better.

Keywords: photography / fiction / desire / mimesis.

Introdução

Comparando o resultado plástico do trabalho de Ruth Sousa com seu discurso manifestado em textos e em entrevista, onde a artista apresenta os motivos que a levaram à criação de um sítio da internet destinado a atender a desejos de quem a solicitar e a fabricar acontecimentos impossíveis, pretende-se utilizar uma metodologia dialética para discorrer sobre questões que envolvem o mimetismo, a camuflagem, o simulacro, a criação de duplos de substituição e o desejo nas artes visuais. Passaremos por outros artistas que se utilizam dos mesmos princípios, estratégias e conceitos operatórios presentes em Sousa para procurar ver onde elementos como verdade e ficção, mimese e simulacro, semelhança e construção artificial se confundem através dos movimentos do desejo na criação artística. O objetivo desta reflexão seria o de aproximar estes desejos ao objetivo da arte proposto Stendhal, reproduzida por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna* e retomado posteriormente por Jeff Wall (Wall, 1983): "a arte não é senão a promessa da felicidade". O desejo de Sousa não seria o de prometer algo melhor, de oferecer um estado de espírito que tem a felicidade como fim, onde o conceito de promessa, cumprida ou eternamente adiada, estaria sempre presente através das possibilidades da fotografia?

Nascida em Brasília, Distrito Federal, Ruth Sousa é uma artista visual que, para a realização deste trabalho denominado *Made-up memories corp* escolheu a fotografia como linguagem, embora ela trabalhe com outros elementos como o discurso, além da *web*. De qualquer forma, a presente análise foi feita a partir de uma série fotográfica exposta na pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre, como resultado final do trabalho, em 2013, ano em que a artista apresentou sua tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. O presente artigo recorre a referências bibliográficas que incluem a da tese de Sousa (Sousa, 2013), além de um artigo de Thierry de Duve publicado na coletânea *La confusión de los géneros en fotografía* (Picaudé/Arbaizar, 2001) e de *Formless, mode d'employ*, de Rosalind Krauss e Yve-Allan Bois (Bois e Kauss, 1997) um artigo de Roger Callois, *Mimetismo e Psycaténia Legendária* (Callois, 1986), e *O Efeito Pigmalião*, de Victor Stoichita (Stoichita, 2011).

1. Mimetizando futuro e passado

A arte imita a vida, que imita a arte. Rosalind Krauss já se referira a este exemplo de mimetismo entre arte e vida em um texto sobre a entropia, relacionando a segunda lei da termodinâmica com os estudos sobre o mimetismo realizados por Roger Callois (Krauss, 1997). As estratégias de dissolução de limites e fronteiras entre figura e fundo, entre realidade e ficção, podem ser relacionadas ao

fenômeno mimético, utilizado pelos animais e plantas ora para se defender, ora para atacar um inimigo, onde a intenção de produzir um efeito de semelhança serve para confundir o olhar, se infiltrar ou passar despercebido. Ruth Sousa utiliza-se deste mesmo princípio mas de início parece não buscar defesa ou ataque. Seu *www.made-up memories corp.* é bem claro em objetivos: um protocolo para criar lembranças inventadas.

Sousa conta que começou a se interessar em utilizar-se do procedimento de “procurar ouvir histórias, desejos frustrações, situações que queria algum ter vivido, e nunca vivera” (Sousa, 2013) desde seus estudos de Mestrado. Mimetizando-se ora de psicanalista, ora de vidente, a artista diz que sempre teve a vocação de ouvir e receber pedidos de desejos. Misturando seu desejo com o desejo de quem a solicita, em um efeito de espelhos e duplos (Stoichita, 2012), Sousa cria uma obra baseada nessa reconstrução de acontecimentos almejados.

Teoricamente, a artista afirma que absorve um modelo descrito por Cauquelin (Cauquelin, 2005): o de imitar a vida, mais especificamente a vida dos negócios, levando às últimas consequências um processo que, em arte, começaria com a imitação à natureza. A artista aponta para uma sutil diferença com o processo que Duchamp utilizara ao selecionar objetos do mundo de negócios para transformá-los em objetos artísticos. Para Sousa, seu trabalho consiste em “confeccionar objetos que reconstroem um acontecimento, tornando-o crível para as outras pessoas” (Sousa, 2013). Há, pois, além da descrição do relato por parte do interessado, uma seleção e confecção de objetos físicos que se justapõe às imagens.

Se formos analisar somente o trabalho final da artista, exposto em galerias, veremos uma sobreposição de temporalidades: o passado do relato e das fotografias, o presente dos objetos confeccionados e ou selecionados como evidência pela artista, e o futuro do passado, apontado pela da descrição da confecção do acontecimento impossível.

Os desejos de transformação e substituição

Ao anunciar que atende desejos e fabrica acontecimentos antes nunca realizados (Figura 1), Sousa recebe através do sítio pedidos tanto em forma de texto como relatos em vídeo. As respostas são selecionadas através de critérios não apresentados. A partir daí, a artista começa seu trabalho em buscas de objetos e fotografias antigas em mercados de pulga. Há um “diário de obra” que acompanha com anotações os passos do processo, como uma narrativa ficcional. A história do desejo é repassada através da sua concretização no processo, como uma reinvenção do passado transformado, moldado e acompanhado com um relatório de obra.

O mecanismo deste "sítio de desejos", como uma *ilha da fantasia*, começa com a proposta de um jogo que, sem regras muito estabelecidas, se engajam artista e público. A artista lembra da estratégia do jogo de xadrez onde o sacrifício de uma peça pode representar uma abdicação momentânea, mas significa uma aceitação como parte do todo do processo. Segundo a artista, está implícito o blefe, a falsificação, e a camuflagem para chegar a um resultado final.

O sítio apresenta paralelamente um histórico de pedidos já atendidos, que se transformaram em trabalhos. No de número 39, o pedido é o de "possuir uma criança inquebrável". A solicitante anônima conta que ganhou no passado uma boneca de vidro. E que este foi o último presente do pai, que partiu para nunca mais voltar. Ela diz que alimentou, durante muitos anos, a fantasia de que se não quebrasse a boneca, o pai voltaria. Mas ao fazer 15 anos, a boneca se quebrou. E que, quando, adulta, atribuiu o fato de ser incapaz de ter filhos ao acidente da quebra da boneca. O pedido é para "ter uma criança inquebrável, numa carcaça imaginária" (Figura 2).

A partir do relato, Sousa conta que encontrou em uma feira um negativo de vidro onde havia uma mulher com o filho. Diz como acrescentou à foto, colocada em um estojo protetor, um conjunto de ilustrações antigas sobre o sistema reprodutor feminino. Ao conjunto, anexou um certificado de autenticidade de desejo atendido, devidamente registados em cartório.

No pedido número 27, a solicitação é de alguém que sempre teve o desejo de "ser um apicultor". Este conta que, quando criança no interior do Brasil, viu um homem coberto de abelhas, sem que este sentisse nenhum medo. O solicitante tinha um desejo de estar no lugar do apicultor. A partir da solicitação, a artista junta os seguintes itens que compõe a obra: receptáculos de vidro para mel, resina de pinheiro, um jornal antigo com uma reportagem sobre apicultura, e registros fotográficos variados. E anexa também um certificado de autenticidade devidamente reconhecido em cartório.

Os objetos e fotos produzidos pela *Made-up memory corp.* segundo a artista "dissolvem a imobilidade e a uniformidade ilusória do passado, para reordenar o tempo e as lembranças". Souza deixa claro a construção de novas evidências para que a "nova memória" deste novo passado se torne indistinguível de qualquer outra anterior, já vivida. O resultado, ainda segundo a artista, seria a construção de novos passados que seguem o funcionamento psíquico da memória, que "divide e agrupa elementos modifica a ordem dos acontecimentos, intensifica instantes insignificantes temporariamente, porém decisivos emocionalmente" Ela afirma transformar o passado em algo tão dócil e plástico quanto o futuro.

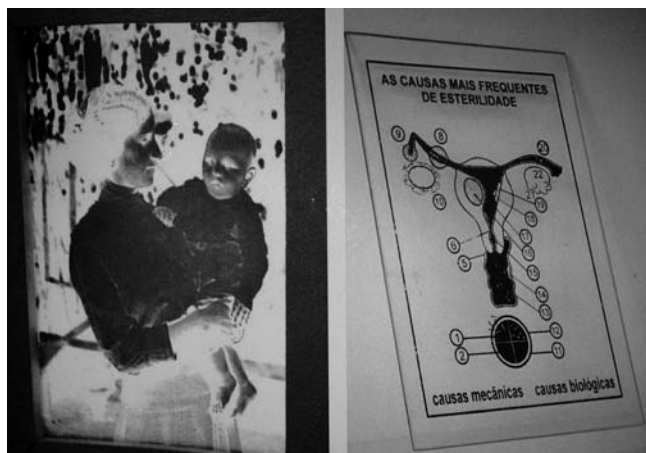


Figura 1 · Apresentação do sítio da artista,
Ruth Sousa, 2013, 60x40 cm. Foto: Ruth
Sousa (2013)

Figura 2 · Pedido no. 39, Ruth Sousa, 2013,
50x75 cm. Foto: Ruth Sousa (2013)

As superficções

As reflexões teóricas da artista não encontram lugar no sítio, mas são acessíveis através de uma pesquisa na web sobre sua tese (Sousa, 2013). Lá, veremos que essa aparente banalidade de proposição possui uma reflexão projetada no trabalho de outros artistas que tem a mesma ótica ficcional de criação de realidades. Ela cita o estudo de Peter Hill que, também em uma tese de doutorado, intitulada *Superfictions: the creation of fictional situations in international contemporary art practice* estuda outros procedimentos de mimetismo e camuflagem na construção de ficções. O trabalho de Guillaume Bijl e Res Ingold, que cria toda uma infraestrutura física de diversos estabelecimentos como supermercados e escolas é citado, com o objetivo de “transformar as galerias em espaços considerados úteis para a sociedade” (Souza, 2013). Sousa lembra também a criação de uma companhia aérea fictícia dos mesmos artistas, que conta inclusive com uma aeronave própria. Ela cita um “mimetismo morfológico” isto é, passar-se por uma empresa verdadeira mas não o ser. Entretanto, podemos fazer uma distinção deste tipo de proposta de trabalho para o trabalho de Sousa: embora a artista utilize-se deste princípio de mimetismo, a particularidade de seu trabalho é a de reinventar o passado para atender a desejos, elemento que não está presente, pelo menos explicitamente na obra destes demais artistas.

Conclusão

Embora Sousa lembre que prefere mostrar a banalidade na execução da obra ao invés de “decisões conceituais e plásticas complexas que antecedem tais ações” (Sousa, 2013), e de deixar claro que trabalha com o princípio do jogo, ela refere-se à função social do artista que, dotado da palavra, cria um discurso persuasivo capaz não somente de transformar a matéria do objeto, mas de responder ao desejo de criar. Ela cita Paul Audi (Audi, 2012) para falar do compromisso ético e estético do artista, que seria não apenas o de produzir uma obra, mas de instaurar o possível, fazer com que as possibilidades aconteçam: “diante do impossível, cabe ao artista tornar a vida ainda e sempre possível” (Sousa, 2013).

Embora sob o aspecto da clínica psicanalista a proposta de fabricar acontecimentos impossíveis e de atender a desejos seja algo discutível, a função da arte pode sobrepor-se a esses limites éticos de instaurar o possível, fazer com que as possibilidades aconteçam? Essa é a dúvida saudável que apresenta o trabalho de Sousa. Adorno já afirmara que a arte é uma promessa de felicidade, mas uma promessa traiçoeira (Adorno, 1992).

Sousa, entretanto, talvez prefira ficar com a definição de Stendhall, oferecendo através da arte a possibilidade de algo melhor. Mesmo criando falsos

passados para satisfazer a desejos. Se os fins justificam os meios, a fotografia aparece aqui como o meio privilegiado para, através das suas possibilidades ilimitadas, reproduzir através do trabalho de Sousa essa promessa que talvez nunca seja cumprida.

Referencias

- Adorno, Theodor W. (1992) *Teoria Estética*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Audi, Paul (2012) *Discours sur la legitimisation actuelle de l'artiste*. Paris: Editions Les Belles Lettres.
- Bois, Yves-Allan e Krauss, Rosalind. (1997). *Formless, an user's guide*. New York, Zone Books.
- Callois, Roger (1986) *Mimetismo e psicastenia*. Che Voi? São Paulo, vol 1, numero zero.
- Cauquelin, Anne. (2005) *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Duve, Thierry de. (2004). "Jeff Wall: pintura y fotografia" In: *La confusion de los géneros en fotografia*. Barcelona, Gustavo Gilli,
- Hill, Peter. (s/d) *Superfictions*. [Consult. 2015-01-02]. Disponível em <http://www.superfictions.com>.
- Stoichita, Victor (2012). *O Efeito Pigmalião. Para uma antroologia histórica dos simulacros*. Lisboa: Imago.
- Sousa, Ruth. (2013). *Made-up memories corp*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em www.madeupmemoriescorp.br.
- Wall, Jeff. (1983). "The side of Culture." *Vanguard*, maio.

Al Borde del abismo: Rocío Garriga

*Rocío Garriga:
near the border line*

CARMEN MARCOS MARTÍNEZ*

Artigo completo submetido a 13 de enero e aprobado el 24 enero 2015

*Escultora y profesora.

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Artes. Departament de Escultura. Camino de Vera s/n. 46022 Valencia, España. E-mail: carmemarcos@gmail.com

Resumen: Recorrido visual y descriptivo por la obra más reciente de Rocío Garriga (esculturas entre 2010-2014). Planteamos algunas claves de su creación.

Palabras clave: Rocío Garriga / escultura / silencio / poesía / filosofía.

Abstract: *Visual and descriptive path by the latest work of Rocío Garriga (sculptures between 2010-2014). We propose some keys of her creation.*

Keywords: *Rocío Garriga / Sculpture / Silence / Poetry / Philosophy.*

Introducción

Amanece en El Cabañal (Valencia). Entre casas y fincas, el sol dibuja la línea amable del horizonte de un intenso azul mediterráneo. Rocío ya está en marcha, afanándose en cumplir su agenda, repleta de pequeños pero importantes acontecimientos. Como seguir tejiendo plumas, pegar algunas cerillas, doblar papeles en forma de barco, trenzar hilos, anudar lentejuelas. Es el quehacer de la escultura, nuevas ideas que materializar en objetos sutiles y poéticos. Rocío lo vive con naturalidad, con la generosidad del que invierte tiempo por el placer de pasarlo haciendo escultura. No importa cuánto, hay que alcanzar el sueño, la imagen intuida que parece escaparse si no la buscas con tesón, si dejas que lo



Figura 1 · *Break the silence (El objeto de un solo uso)*. Vidrio e hilo de plata tejido.
Rocío Garriga, 2010-2012.

cotidiano te absorba. El espacio de la creación te sitúa en el limbo mágico del estar en otra parte, donde sólo tú sabes qué hay que decir, cómo hay que decirlo.

Rocío Garriga, (Bienservida, Albacete, 1984) lleva muchos años en la escultura. Estudió Bellas Artes en Valencia y la escultura la sedujo para siempre. Empezó Filosofía con el interés de profundizar más en su obra, en su conocimiento del mundo. Y está concluyendo su tesis doctoral, en la que investiga las variables discursivas y formales del silencio en el arte contemporáneo.

Rocío produce lentamente. No podría ser de otro modo realizando un trabajo tan preciosista, tan delicado. Sus ojos tocan, sus dedos miran: el mundo se despliega hermoso ante ella, en sus más nimios detalles, en su grandeza de pequeñas cosas.

Su obra más reciente esta henchida de belleza. El elevado carácter estético de sus piezas es en su escultura algo natural, que Rocío filtra de su propio modo de ver la vida. Entre sus dedos, los materiales se transforman. Rocío los trata con verdadero amor, verdadero por auténtico, por necesario. Si no sientes lo que estás contando, ¿para qué contarlo?

Dice ella que no siempre trabaja con ideas previas. Cualquier estímulo visual, táctil, matérico, lumínico, espacial, sonoro, puede ser la chispa que encienda la mecha. Y comienza así el proceso de búsqueda de materiales y de abrir el taller al tiempo de la soledad creativa.

Break the silence (2010-2012) nos sorprende con su fragilidad (Figura 1). Una cascada de cascabeles de cristal cuelga suspendida del techo, cada uno de un hilo de plata tejido. Cuesta creer lo que percibimos, aceptar que belleza y fragilidad se hermanen en una presencia tan potente. Cada cascabel suena, cada uno tiene sonido propio. Rocío le añade con ironía al título: *I objeto de un solo uso*. El sonido rompe el silencio como las palabras pueden romper el aislamiento, la incomunicación. Y en ese intento de comunicarnos nos va la vida.

En *Are horizons, and horizons are at an infinite distance* (2014) (Figura 2, Figura 3), despliega un volumen azul que recuerda a una barca, podría también ser un enorme collar. Una gran cantidad de barcos de papel que penden de nailon y se tejen en una trenza que crece al ritmo que se suman más y más barcos. Cada barco lleva una frase impresa: *Having everything, Being able to do everything, Knowing everything*. Estas frases leídas en conjunto con el título de la obra son cita de *Lo inhumano*, del filósofo francés Jean-François Lyotard.

La trenza pende del techo, invitando al espectador. Al estirar de ella se mueve la barca y se rompe el silencio: los barquitos de papel se mecen y rozan, y en su movimiento nos regalan el sonido del mar. En el suelo, escrito con sal, leemos el título de la escultura. Una imagen viva del amor al conocimiento en clave poética.

Hemos quedado a tomar un café, uno de los tantos placeres sencillos que compartimos. Nos ponemos al día entre noticias diversas, novedades propias y ajenas, proyectos e ilusiones. Inevitablemente me sugiere lecturas, exposiciones, reflexiones. Hablando, de su obra, de su vida, de cualquier cosa, brincan alegres citas de escritores, de filósofos, referencias espontáneas al cine. Son tres de sus muchas pasiones, las que alimentan la creación misma, las que ponen sonido al silencio íntimo de su taller. En su horizonte no hay referentes artísticos. Por supuesto tiene entre los creadores contemporáneos, modernos y clásicos sus preferidos (Alfredo Jaar, Francys Alis, Sophie Calle, Ignasi Albali), aquellos que le hacen vibrar de emoción. Pero no juegan el papel de referente como lo entendemos: alguien que te guía con su grandeza en el proceso de creación. Los caminos los trazan la literatura, la filosofía y el cine.

Otoño de silencios/otoño de palabras (2010-2012) es una cascada de hojas suspendidas (Figura 4). Cada hoja contiene un mensaje oculto, indescifrable. Las frases recortadas de la prensa, entrelazadas, recorren la forma de cada hoja; unas frases se entrecruzan con otras, se solapan, ocultando las anteriores. Es un diálogo de sordos, esos que vivimos demasiado a menudo: habla alguien con motivos apasionados, contesta el interlocutor en otra frecuencia, no hay comunicación, sólo dos egos que se creen en posesión de la verdad. Es una



Figura 2 · Rocío Garriga, 2014. *Are horizons, and horizons are at an infinite distance.* Papel vegetal impreso, nailon, lentejuelas, cristal, cuerda, sal e impresión gráfica.

Figura 3 · Rocío Garriga, 2014. *Are horizons, and horizons are at an infinite distance.* Detalle.

conversación que quisiera ser diálogo, en las que se evidencia la imposibilidad de la comunicación de la que ya hablara Octavio Paz (1993: 196).

(...) toda comunicación, incluso la directa y sin intermediarios, es equívoca. El diálogo, que es la forma más alta de comunicación que conocemos, siempre es un afrontamiento de alteridades irreductibles. Su carácter contradictorio consiste en que es un intercambio de informaciones concretas y singulares para el que las emite y abstractas y generales para el que las recibe. (...) ¿Hay posibilidades de comunicación concreta? sí, aunque el equívoco nunca desaparece del todo. Somos hombres, no ángeles. Los sentidos nos comunican con el mundo y, simultáneamente, nos encierran en nosotros mismos: las sensaciones son subjetivas e indecibles. El pensamiento y el lenguaje son puentes pero, precisamente por serlo, no suprimen la distancia entre nosotros y la realidad exterior. Con esta salvedad, puede decirse que la poesía, la fiesta y el amor son formas de comunicación concreta, es decir, de comunión.

La soledad, tan necesaria y tan poco deseada a veces, se crece en la luz lánguida y breve del otoño.

El objeto se presenta como tal: un libro. Sorprende su presentación, inclinada ligeramente en su perpendicularidad respecto de la pared. Es un libro abierto, literalmente, y sin embargo completamente encriptado. Cada sílaba se ha transformado en semilla, pegada al soporte de papel. Cada palabra queda así preñada de posibilidades, ininteligibles si no es con la imaginación. Es la imagen que nos presenta en *Act without words I* (2012), una potente presencia de objeto sutilmente metamorfoseado. Inspirada en *Acto sin palabras* de Beckett y en la *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal, la novela que se ha intervenido es *As you like it* (*Como desees*) de Shakespeare. Si hubiéramos olvidado que la literatura es el mejor camino a la ensoñación, esta escultura, con tranquilidad, nos lo recuerda.

En *Azar y necesidad* (2014) retoma el recurso de los barcos de papel. Impresas en cada uno, varias posiciones de los dados, la que marca dos, la que marca tres... Es una imagen fija, una infinidad de barquitos que, colgados de la pared, conforman un corazón. La metáfora del juego de los dados sirve para reflexionar sobre la importancia del azar en la vida, en el amor. En las relaciones de pareja, ahora somos tres, ahora somos dos, siempre parecemos dos y a veces somos tres.

Rocío dialoga con el silencio. Por su investigación doctoral, por su manera de vivir, de pensar. Por ello no sorprende que reflexione sobre él en sus esculturas. Lo hace *en y desde* la actualidad. En *Minutos de silencio* (2011-2012) (Figura 5) emplea el servicio de alertas Google, suscribiéndose con las palabras clave "minuto de silencio". Cada día recibe en su correo mails de google con links a noticias relacionadas con las palabras clave seleccionadas. Imprime y recorta el



Figura 4 · Rocío Garriga, *Otoño de silencios/otoño de palabras* (2010-2012). Recortes de papel de periódico, cartón, cola natural e hilo.

Figura 5 · Rocío Garriga, 2010-2012. *Minutos de silencio*. Un año de archivo y selección de minutos de silencio a través de alertas Google. Vidrio , hierro, nailon, y papel impreso.

fragmento de noticia donde aparecen éstas. Encapsuladas en pipetas de vidrio transparente, intuimos mensajes que no podemos leer. De cada uno cuelga el código QR, que captado con el móvil nos permite acceder a la noticia completa, con la fecha exacta de cada mensaje. Percibimos un afán documentalista, un intento de captar el instante, de dotar de sentido a los detalles que voluntaria o involuntariamente dejamos escapar. Y la capacidad de transformarlos en algo precioso: silencio.

Muchos de los títulos de sus esculturas están en inglés. Al principio surgió como resultado de su experiencia vital, sus estancias de investigación en Estrasburgo y Brighton, los textos estudiados para la tesis doctoral, las lecturas. Con un conocimiento más profundo, utiliza el inglés en juegos de palabras, como en sus últimas piezas *True Histories: common ground* y *Own Stories: inner ground*, ambas de 2014. En la primera nos presenta un cubo perfecto construido pegando las páginas de viejos libros de Historia, una por una. Los lomos de los mismos libros se usan para forrar el cubo, mostrando las roturas. El título nos sitúa en la fina ironía: la supuesta verdadera Historia de la humanidad, nunca objetivamente contada, siempre mediatizada por el historiador. Como gemela de ella, en otro cubo perfecto, un aéreo tejido de hilos de oro entrelaza ramas y flores de un nido. Es el mundo de la intimidad, la subjetividad protagoniza las propias historias del día a día, que como un pequeño pájaro decoramos con alegrías, reforzamos con tesón, tejemos con voluntad.

La importancia de titular una escultura se materializa en el acto mismo de la elección de las palabras. ¿Qué importancia cobran éstas en la obra de Rocío? ¿Es un juego intelectual previo, el uso de la retórica visual? No duda un instante. Para ella la creación en código de metáfora, de metonimia, de paradoja, es acción. Intuitivamente desarrolla una propuesta escultórica desde el estímulo de los materiales, de los objetos, de las formas, de las lecturas. No es un juego intelectual, forman parte del proceso creativo "per se". Es una puesta en acción física y mental, de manera natural surge el enfoque poético que caracteriza su creación.

Las alas del poeta (II objeto de un solo uso) (2012), es una escultura mágica. Encapsulada en vidrio, protegida y frágil, una larga cola de plumas blancas figura una pluma de escribir. Cuerpo de cerillas, refiriendo al fuego del momento genial de la creación, del instante fugaz en el que las palabras brotan grácilmente del alma del poeta. El título marca otra vez la ironía, se trata de un objeto de un solo uso, comentario retórico en un objeto escultórico, pero que ofrece la ilusión de que realmente se pudiera utilizar, y en el acto mismo de escribir representara exactamente la euforia del poeta, prendiéndose todo hasta desaparecer. Otra

versión de la misma idea, *Las alas del poeta (III objeto de un solo uso)* (2012) (Figura 6), refuerza con el rojo de las plumas y la estructura arbórea y libre de las mismas, la pasión creadora del poeta. En una última versión de la misma idea, las plumas blancas vuelan libres conformando una nube de absoluta ligereza. ¿Tres propuestas para tres poetas?

En la instalación *Little Nothings* es tan importante el espacio *ocupado* como el silencio que está en la base generativa de la propuesta. El elemento central es una gran jaula de estilo oriental, rodeada de una red de lágrimas-perla. Si movemos una perla se mueve todo el grupo de modo cadencial, al modo y ritmo de la superficie del mar acariciada por la brisa. La jaula, forrada completamente por textos de la Biblia contiene un montón de perlas que enmarcan un pequeño vídeo circular con la imagen y el sonido del mar. Así, el mar está dentro y fuera de la jaula, atrapado y libre, en movimiento, *presentado y representado*. El mar como imagen de la permanencia y el cambio, y así de la vida, del lenguaje y la comunicación.

Firehead y *Mindhead*, ambas de 2014, son dos propuestas gemelas: dos sombreros elaborados por la múltiple presencia de pequeños objetos, que proliferando completan la forma abierta (Figura 7, Figura 8). En la primera, cientos de cerillas de cabeza blanca se acumulan una junto a otra recreando la forma del sombrero. Se produce el juego de palabras con el título, cabeza de fuego es en sí la de la cerilla, el sombrero de cerillas es para el creador absoluto, el genio que se quema creando. *Mindhead* es un sombrero para intelectuales. Se suman visualmente pequeños papeles de fumar con una letra en cada uno. Las letras que usamos para crear palabras, y éstas para comunicarnos, vuelven a servir para reflexionar sobre el lenguaje, como los filósofos que describe Swift en *Los viajes de Gulliver*, que describe con bolsas llenas de palabras sobre sus cabezas. Ambos sombreros se nos muestran abiertos, como para decirnos que tan importante es el aspecto exterior del objeto como el interior, de una textura visual completamente diferente e igual de rica (o más).

Conclusión

Todo el trabajo creativo de Rocío está henchido de intención poética. La poética se crea en el momento en que diversos elementos — todos con significado y capacidad de comunicar — se conjugan juntos. Esta nueva realidad es de significado plural. La ambigüedad, siempre presente en el proceso de interpretar la propuesta, de algún modo la *posibilita*. Esa multiplicidad de posibles interpretaciones realiza la ruptura de límites que ella asocia con el silencio y para el que utiliza la imagen del mar:



Figura 6 · Rocío Garriga, 2012. *Alas de poeta IV (II objeto de un solo uso)*. Cerillas, plumas, madera, marmolina y vidrio.



Figura 7 · Rocío Garriga, 2012. *Mindhead*.
Papel, malla metálica, cinta de tela, hilo; y Cerillas,
malla metálica, cinta de tela, hilo.

Figura 8 · Rocío Garriga, 2012. *Firehead*
Papel, malla metálica, cinta de tela, hilo; y Cerillas,
malla metálica, cinta de tela, hilo.

La acción poética es tal porque en ella se rompe con la univocidad de un signo para convertirlo en algo plural. Así se da el silencio, tanto en la creación como en la interpretación: en esa ambigüedad, en ese crear y dejar opciones, en la apertura de los límites. Aunque no podamos conocer lo ilimitado del poder y la expansión del océano sí que podemos pensarlo, imaginarlo: un ejemplo de la relación entre lo posible y lo inimaginable — en Kant —, precisamente una manera de mostrar lo transgredibles que son esos límites. (Garriga, 2013: 5)

Tal y como dijo el Catedrático de Ética Jesús Conill (2014) recientemente citando a Nietzsche, el instinto humano más importante es el de la metaforización. Gracias a él el hombre trasciende su propia biología y adquiere el poder de adueñarse de sí mismo más allá de las políticas instrumentalistas actuales. Tenemos la obligación, como seres humanos, de mejorar. El arte, la escultura, le brinda a Rocío la posibilidad de cumplir el destino del ser humano, que según Nietzsche, es la creación.

Mientras se sigue elucubrando sobre qué es arte, algunos nos dedicamos “simplemente” a vivirlo. Rocío sigue tejiendo sueños, ¿con dudas? Quizás, pero segura de estar en su elemento. Con su actitud, con su vida, se sitúa al borde del abismo. Siente el vértigo de la creación, lo acepta y salta al vacío. Ya en el aire, despliega tranquila sus alas.

Referencias

- Conill, Jesús (2014). Comunicado en el III Congreso Internacional de Bioética: el mejoramiento humano. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València. Valencia, 10-12 noviembre de 2014.
- Garriga, R. (2013) *Little Nothings: el uso de la noción de silencio para crear e interpretar*. In Medias Res. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Paz, Octavio (1993). *La llama doble*. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg.

Artificialidad: un acercamiento a la obra de Cristóbal Tabares

*Artificiality: deepening into
Cristobal Tabares' work*

LETICIA VÁZQUEZ CARPIO*

Artigo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista plástica Graduación: Licenciatura, FBAUGR.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (FBAUGR). Faculdade de Belas-Artes (FBA) Departamento de Pintura. Grupo Investigación: Nuevos materiales para el arte contemporáneo. Sede Edificio del Aynadamar. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Avenida de Andalucía s/n. 18014, Granada, España. E-mail: leticiaavazquez@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza la obra del artista Cristóbal Tabares centrándose en dos aspectos claves de su trabajo: Lo artificial y la expansión asiática.

Palabras clave: artificial / plástico / expansión asiática / pintura / souvenir.

Abstract: *This article constitutes an approach to Cristóbal Tabares' work. This study will focus on the two main conceptual aspects of his work: the artificiality and the Asiatic expansion.*

Keywords: *Artificial / plastic / Asiatic expansion / painting / souvenir.*

Introducción

Esta comunicación centra su análisis en el trabajo creativo y pictórico del artista Cristóbal Tabares (Tenerife, 1984) y su relación con lo artificial y el vertiginoso ritmo consumista actual que modifica nuestra concepción de necesidad real. Durante los últimos años, su enérgica e intensa producción lo posiciona en los circuitos de arte contemporáneo como un artista emergente con gran proyección.

El objetivo principal del artículo es realizar una aproximación al universo

“plástico” (artificial) protagonista en sus cuadros, que muestra a través de debates entre opuestos, replanteando el papel del individuo ante las redes económicas y culturales e invitando a reflexionar sobre lo absurdo de las prioridades del primer mundo.

Bajo la concepción de arte como *un rincón de naturaleza visto a través de un temperamento* (Zola, 1997) la vida diaria de Cristóbal Tabares nos revela la imperiosa necesidad de aprehender recuerdos. La acumulación es una constante. Comenzamos resaltando ese carácter acumulativo que el propio artista reconoce tener. Entre sus libros almacena flores, servilletas, bonos de tranvía... Colecciona figuras de cerámica y plástico, *maneki-neko* (gatos de la suerte) de diferentes tamaños y colores, pequeños fetiches recogidos en diferentes momentos de su vida, de tiendas de segunda mano o baratillos.

“Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse” (Kandisky, 1996) Tabares, fiel a su época, pinta Gasolineras y petroleras (Figura 1) como las catedrales de nuestro tiempo. Las veneramos y necesitamos. Son, en palabras del artista, santuarios contemporáneos a los que peregrinamos. Sin ellos nuestro ritmo de vida no sería posible.

1. Lo artificial: el origen del souvenir

El siglo XIX fue testigo de una multiplicación de técnicas de reproducción visual que transformaron el inconsciente óptico de la cultura occidental. La reproducción mecánica no solo alteró las posibilidades de proliferación y asequibilidad de las imágenes, sino que hizo posible la aparición de una sensibilidad específica, moderna, basada en la supremacía de la vista y la acumulación. [...] Aunque se pueden hallar rastros de esta sensibilidad en siglos anteriores, lo que surge en este momento es la democratización sin precedentes del ejercicio de mirar y de coleccionar. (Olalquiaga, 2007)

Durante las décadas de 1850 y 1860 se expandió en la Inglaterra victoriana la tendencia de los acuarios domésticos. Fue un auténtico fenómeno de cultura de masas, en el que a pesar de su serialidad se recreaba cierto carácter de autenticidad. Es el inicio de lo que conocemos como *Souvenir*. Objeto que evoca a la naturaleza provocando remembranzas de un momento vivido o contado, generando así lo que se conoce como *Kitsch nostálgico* o *Kitsch melancólico* (Olalquiaga, 2007).

La ansiedad por acumular objetos, tanto por parte de individuos como de sociedades, es señal de una muerte inminente. Esta necesidad se manifiesta intensamente durante periodos preparalíticos. Existe también la manía de coleccionar, llamada en neurología “coleccionismo” (Paul Morand. “L'avrice”, en *Les sept péchés capitaux*, 1919)



Figura 1 · *Isla*, 2011. Óleo sobre lienzo, 35x27 cm. Autor: C. Tabares. Fuente: Cristóbal Tabares.

Figura 2 · Cristóbal Tabares mostrando *Peajes*, 2013. Óleo sobre lienzo, 300x160 cm. Autor: C. Tabares. Fuente: Cristóbal Tabares

Figura 3 · *Plástico para llevar*, 2013. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm. Autor: Daida Suárez. Fuente: Cristóbal Tabares

Figura 4 · *Plástico*, 2013. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm. Autor: Daida Suárez. Fuente: Cristóbal Tabares

Nada de lo que me rodea es natural, ni lo que como, ni lo que bebo, ni lo que visto, ni lo que respiro... Vivo envuelto de elementos artificiales, lo asumo y no me molesta. (Tabares, 2013)

La obra *Peajes*, 2012 (Figura 2) realizada para la exposición *Cuarenta años después* nos muestra dos vistas aéreas de Santa Cruz de Tenerife. Tabares reflexiona sobre la redefinición de la periferia convertida ahora en centro urbano. Estas vistas aéreas son tan artificiales como las grutas o acuarios creados para alcanzar la deseada *Melancholia artificialis*. El paisaje (urbano o no) puede ser natural pero la imagen aérea es humanamente contranatural. En este caso, parte de imágenes generadas a través de satélite.

Uno de los ejes conceptuales de su trabajo es el plástico (Figura 3 y figura 4), que explora en todas sus manifestaciones: plástico contenedor de productos de limpieza, plástico lleno de comida china o envolviendo lechuga, piezas decorativas o textiles, juguetes...

Colores limpios con los que crea atmósferas envolventes. Pinceladas descarnadas, casi abstractas que conforman piezas perfectamente construidas. En sus cuadros se intuye uno de sus referentes pictóricos, Sorolla, a través de un virtuoso dominio de la luz.

Fundirnos con la naturaleza es importante, pero también significa cierto retroceso, una vuelta a los orígenes. Fundirnos con el PLÁSTICO es mirar hacia adelante y entender que el mundo cambia y hay que evolucionar, adaptarnos y evitar prejuicios. El mundo no va a volver hacia atrás. No obstante, siempre hay que buscar el equilibrio, no quiero un mundo íntegramente "Made in Taiwán" (Tabares, 2014)

El plástico pasa de ser concepto a ser soporte. Tabares nos presenta una vajilla de platos de plástico pintados con motivos cerámicos (Figura 5). Precisión y rigor que convierten un útil diario en obra de arte.

Ha aparecido aquí el concepto *Kitsch* unido al coleccionismo o souvenir. El kitsch es un concepto estético y cultural que en su origen ironizaba con la relación de arte barato y consumismo. Hoy se usa para designar la inadecuación estética en general que se suele corresponder con las producciones para el consumo masivo.

El kitsch no apela a las idiosincrasias individuales sino a imágenes universales con una carga emocional claramente inter-subjetiva.[...] El kitsch a diferencia del verdadero arte, no enriquece ni transforma, de ninguna manera relevante (Kulka, 2011)



Figura 5 · Cristóbal Tabares. *Plastic porcelain*, 2014. Fuente: Cristóbal Tabares, Autor: Galería Metro.

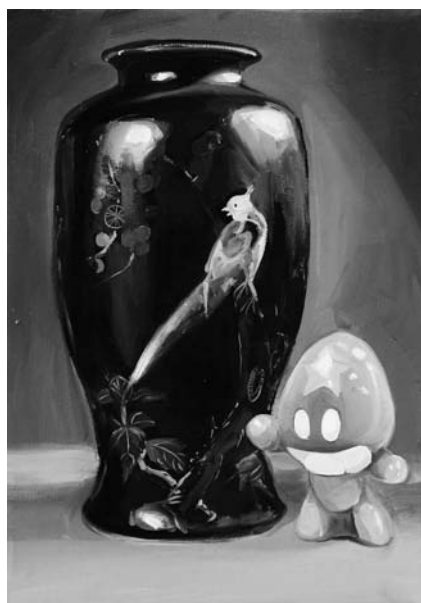


Figura 6 · Cristóbal Tabares *Xinxin*. 2014. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

Figura 7 · Cristóbal Tabares *Xinxin*. 2014. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.



Figura 8 - Cristóbal Tabares *Xinxin*. 2014. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

Puede que nos venga a la mente la palabra *Kitsch* al ver una obra de Cristóbal Tabares, pero ese juicio sería absolutamente epidérmico. Según Greenberg (2002) el *Kitsch gusta al espectador inculto, que se ve eximido de la tarea de comprender la obra de arte* por recurrir, quizás, a los cánones de representación más convencionales, reiterados y trillados. Tabares crea ingeniosos escenarios que invitan a la reflexión. Hay implícita una carga crítica hacia la sociedad de consumo que busca llenar vacíos existenciales con sus absurdas adquisiciones.

2. Expansión asiática y *Chinoiseries*.

Durante años China vivió absorta en su mundo interior. Mientras en occidente las influencias de China llegaban de forma de *Chinoiseries*, frivolidades y consumo de opio, en China los extranjeros introducían algo más que un tono pintoresco y accidental.

China se ha rendido, reconociendo su crisis, a las formulas de un desarrollo especulativo cuyas consecuencias salvajes se empiezan a notar. El país cambia día a día sus paisajes urbanos, sus antiguos olores, sus aficiones, sus valores, sus modos de bailar, de comer, de vestirse o de casarse. [...] China esta conectándose al mundo, a sus pompas y a sus bombas, con una presteza que hace pensar sin tregua en la metáfora de un boom y el peligro de un choque (Verdú, 1998)

Vicente Verdú sentencia que bajo el carnaval de su crecimiento económico a la occidental, China vive la mayor crisis de identidad de toda su historia. Crisis que el resto del mundo parece compartir. La expansión asiática y su asentamiento en nuestras ciudades es la culpable de la aparición de ambientes plásticos y falsificados (falsos) que nos invaden cada vez más. A través de escenarios, situaciones y objetos cotidianos la obra de Cristóbal Tabares crea un vínculo directo entre artista y espectador.

Xinxin, 2014 (Figura 6, Figura 7 y Figura 8) versa sobre el Yin y el Yang, polaridades dinámicas y complementarias, el caos y orden, lo artificial y producido en masa versus lo manual y único. Uno no puede existir sin el otro. Aquí, jarrones de porcelana cuidadosamente elaborados comparten escenario con *doraemons*, *snoopy*s y otras piezas.

Orden y caos, 2014, (Figura 9 y Figura 10) expone mundos paralelos. Lo exacto, meticuloso, estructurado, frente al desorden, el jaleo, la confusión.

Conclusiones:

Cristóbal Tabares aborda la pintura de una manera profundamente ambivalente. Temáticas disparatadas, sorprendentes. Lo plástico, el objeto, lo falso... se



Figura 9 · Cristóbal Tabares *Orden*. 2014 Óleo sobre lienzo, 130x160 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

Figura 10 · Cristóbal Tabares *Caos*. 2014 Óleo sobre lienzo, 130x160 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

combinan y se convierten en punto de mira. Sus temas se sitúan a medio camino entre la alta y la baja cultura.

Su proceso creativo responde a una necesidad interior: comprender el mundo que le rodea. Se nutre de su entorno inmediato y de sus vivencias, su vida y su obra son una misma cosa. Ingenioso, divertido, ácido e inspirador nos hace cuestionarnos porqué y cómo vivimos.

Reflexionando sobre la sociedad de consumo, dependiente y seguidora de mundos artificiales venerados por permitir una felicidad comprada, explora la cultura visual cotidiana, la pérdida de la identidad, el mundo oriental y la superproducción. Lo banal y trivial se transforma en poesía del mundo cotidiano.

Referencias

Greenberg, Clement (2002) *Arte y cultura*.

Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1260-4

Kulka, Tomas (2011) *El kitsch*. Madrid:

Casimiro libros. ISBN: 978-84-938641-2-5

Olalquiaga, Celeste (2007) *El reino artificial:*

Sobre la experiencia Kitsch. Barcelona:

Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2127-9

Verdú, Vicente (1998) *China Superstar : el striptease cultural de la civilización más antigua*. Madrid: El Pais Aguilar ISBN: 84-03-59925-0

Zola, Emile. (1997) *El impresionismo, la visión original : antología de la crítica de arte, (1867-1895)* Madrid: Siruela. ISBN: 84-78-44367-3

Juan Rivas: la pintura en el lugar

*Juan Rivas:
a painting in a place*

IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Profesor Titular de Universidad. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (Uvigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura. R/ Maestranza — 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: ipjsan@hotmail.com

Resumen: La pintura de Juan Rivas aborda el tema del territorio gallego, fijándose en ciertas construcciones que de manera no planificada y poco estética la pueblan. Su técnica ha estado basada en la toma de fotografías que son usadas como referentes de la pintura. Pero recientemente ha realizado una serie de trabajos en la que el motivo es pintado directamente de la observación, en el lugar. El artículo analiza las implicaciones de este cambio y la viabilidad de la pintura del natural como método artístico contemporáneo.

Palabras clave: Lugar / pintura / fotografía / natural.

Abstract: *Juan Rivas painting approaches the subject of the Galician territory, focusing on some buildings that can be found there, made with no planification nor taste. His technique has been based on taking photographs that are used as references for the painting. But recently he has made a series of work whose motive is painted straight on site from observation. This article analyzes the implications of this change and the viability of life painting as a method for contemporary art.*

Keywords: Site / painting / photography / life.

Introducción

La pintura de Juan Rivas (Pontevedra, 1974) se ha centrado desde sus inicios en el territorio gallego, donde conviven una naturaleza fértil y armoniosa con esas intervenciones arquitectónicas que han dado lugar al término "feísmo". Se trata de autoconstrucciones realizadas sin control, que tienden a la combinación desordenada de elementos dispares y al uso inexperto de colores y materiales. El resultado es vulgarmente llamativo, aunque no exento a veces de esa rara belleza que deriva del caos. La pintura de Rivas tiene el mérito de dirigir su atención hacia este paisaje real, no idealizado. Como señala Fernando Vilanova, "A súa proposta é contemporánea.../... obríganos a un recorrido por ese mundo de controversia que convive entre desarrollismo e medio ambiente." (Vilanova, 2004:2)

Este artículo pretende mostrar el desarrollo del trabajo de Rivas desde el uso de la fotografía como referente a la incorporación de la pintura del natural. Su objetivo final es defender esta práctica como una opción pictórica contemporánea. Para ello se analizará el trabajo de este autor poniéndolo en el contexto de la pintura contemporánea y usando los textos de autores que se han ocupado de su obra. En primer lugar se analizará la revisión que el artista lleva a cabo del género paisajístico, después expondremos la manera en que usa la fotografía como referente, lo cual servirá para desarrollar una argumentación en el tercer apartado, oponiendo el uso de la fotografía a la observación directa. En el cuarto apartado, por último, veremos las implicaciones del uso que hace Juan Rivas de la pintura del natural.

1. Paisaje y convención

El trabajo de Rivas lleva a cabo un proceso de deconstrucción, eliminando de la imagen la carga de convenciones asociadas al paisaje. La imagen que la pintura ofrece del entorno natural se ve condicionada por las asociaciones que la tradición cultural nos fuerza a realizar de manera automática. Así, tendemos a representar la naturaleza como un espacio de armonía, de descanso, de salud... Los tópicos literarios y artísticos que proceden de la figura clásica del "locus amoenus" o lugar deleitoso, dan forma a una manera de componer el paisaje, que desemboca en la noción romántica de lo pintoresco y se desarrolla en el Naturalismo y el Impresionismo. Esa visión idealizada del territorio sigue impregnando nuestra manera de representarlo.

Juan Rivas está empeñado en romper con esta tradición, al fijar su atención en aspectos del paisaje que muestran su realidad tal como es percibida en la vida cotidiana. Como señala Vitor Mejuto, esto produce inmediatamente un reconocimiento por parte de los espectadores que habitan este paisaje: "Es ese

paisaje y esa hora del día. Él lo ha visto y tú también. La conexión es inmediata.” (Mejuto, 2012: 1) La pintura cumple su más importante misión: la de enseñar a ver. Pero incluso a aquellos que no conocen estos espacios, las imágenes les transmiten una impresión de veracidad. Xosé Manuel Lens dice: “Fragmentos verdade. A sinceridade sen escenografía, descarnada da paisaxe, aprende a ver, como as obras de Rivas” (Lens, 2006: 1).

2. La fotografía como referente

En la mayor parte de su producción Rivas usa la fotografía para captar sus motivos en un instante preciso de iluminación. Lo fotográfico y lo cinematográfico se funden en su pintura, aportando una mirada fugaz que refuerza la sensación de instantánea y narración. Esto está relacionado también con el proceso de trabajo del pintor: obligado por motivos laborales a hacer largos recorridos en coche por toda Galicia, empezó a tomar fotografías de las casas que llamaban su atención. La fotografía, en su calidad de documento visual, le ha servido para desprenderse de los clichés y convenciones de la imagen pictórica; ha liberado a sus paisajes de una retórica que resultaba vacía y obsoleta, permitiendo recuperar una mirada contemporánea sobre el paisaje: “Juan Rivas obtiene belleza de estos presupuestos. Pero lo hace sirviéndose de una especie de Impresionismo sin retórica. Seco.” (Mejuto, 2012: 1)

3. Fotografía vs. observación

Sin embargo, a lo largo de su trabajo se ha apoyado también en dibujos del natural, hechos sin la mediación fotográfica, que han dado lugar, recientemente, a la aparición de una serie de fotografías que documentan pinturas hechas en el lugar, observando directamente el motivo. Están realizadas con barras de óleo sobre superficies encontradas en el lugar desde donde se pinta: un muro, un poste. La fotografía muestra tanto la imagen pintada, en primer plano, como aquello que representa, al fondo.

Este giro técnico supone un momento clave en el trabajo de Rivas, ya que abandona la mediación de la imagen fotográfica para acercarse a lo visible sin más filtros que el de su propia subjetividad. Como se argumenta más arriba, el uso de la fotografía ha servido al artista para descargar el paisaje de las convenciones propias del género. Pero, inevitablemente, ese uso ha incorporado a la obra las connotaciones y cualidades de la instantánea.

Es una condición del uso de la fotografía como referente de la pintura que el resultado ha de evidenciar el origen mediado de la imagen. El ejemplo más claro de esta consciencia lo encontramos en la obra de Richter, en la que se hace



Figura 1 · Juan Rivas, *Barrantes* 2009, óleo sobre lienzo, 20x28 cm.



Figura 2 · Juan Rivas, *Metal*, 2014,
fotografía digital.

evidente que el artista no está pintando un fragmento del mundo tridimensional sino una instantánea fotográfica tomada del mismo. El distanciamiento que esto implica tiene su origen en el Pop Art y responde a la necesidad vanguardista de la ruptura de la ilusión.

Cuando la pintura contemporánea quiere recuperar la figuración, pero sin volver a la práctica tradicional de observar y reproducir la realidad visible, recurre a imágenes, es decir, reducciones bidimensionales de esa realidad. Así se evita el recurso al ilusionismo pictórico, que se considera obsoleto. Esta convicción es el motivo de que haya primado en la pintura figurativa el uso de imágenes mediadas como referente.

Este uso es también coherente con una visión posmoderna por la que el mundo es estrictamente lenguaje, representación. Así, el recurso a la percepción directa se considera cosa del pasado; la imagen es vista como producto cultural, basada inevitablemente en otras imágenes.

Pero, en la actualidad, observamos el trabajo de pintores como Ellen Altfest o Liu Xiao-Dong que han recuperado la pintura del natural como un medio de acceso directo a la experiencia. Como señala Yueping Yen en relación a Xiao-Dong: "This method [pintar del natural] freed him from the sobering detachment of mechanical means of recording.../... Painting on site plunges him into the thick of immediacy" (Yen, 2011: 192) Pero debemos preguntarnos: ¿Qué significa esta recuperación? ¿Qué condiciones la hacen posible?

Para saberlo debemos estudiar cuáles fueron los aspectos de la pintura del natural que son rechazados por la "academia moderna", y los motivos de este rechazo. La pintura del natural está directamente asociada a un trabajo ilusionista, en el que la imagen trata de reemplazar simbólicamente a su referente. La lógica de la mimesis llevada al extremo nos conduce al *trompe l'oeil*, cuando la imagen sustituye a una realidad ausente. Pero los logros del arte contemporáneo se oponen a esta sustitución, afirmando la presencia por encima de la representación. El arte abstracto es el opuesto al mimético: su valor se mide por el efecto perceptivo que ejerce sobre la psique del observador. Esta afirmación de las cualidades plásticas, materiales y objetuales de la obra condicionan todo el arte contemporáneo, incluso la amplia gama de recursos de representación. Se podría decir que la mimesis es aceptada sólo en una versión atenuada, combinada con otros recursos que la hagan asimilable.

Actualmente, esa imposibilidad de representar de forma mimética la realidad mediante su observación directa ha dejado de tener sentido. Desde el momento en que asumimos que toda imagen es una ficción y una representación, ya no hay una diferencia esencial entre imagen figurativa y abstracta o



Figura 3 · Gerhard Richter, *Pequeña escalera en la orilla del mar*, 1969, óleo sobre lienzo, 80x100 cm.

Figura 4 · Josephine Halvorson, *Puerta de leñera*, 2013, óleo sobre lino, 177,8x88,9 cm.

entre documento y ficción. La obra se abre a una multiplicidad de significados; todo es discurso y narración. Ante este panorama, no podemos pensar que un diagrama, un mapa o una foto es menos ilusorio que un dibujo o una pintura hechos del natural. Porque la veracidad, la sensación de presencia, reside mucho más en la forma de entender del espectador y en la credibilidad del mensaje, que en el procedimiento empleado.

La obra de Juan Rivas nos proporciona un ejemplo inmejorable de esta transformación. Después de pasar una serie de años pintando fielmente las fotos que tomaba, empezó a manipular estas fotografías para enfatizar ciertos aspectos de desproporción y absurdo en la construcciones, generando la serie *Paisajes tuneados*. Así, la fotografía, medio tradicionalmente asociado al documento, al índice y por lo tanto a la veracidad, es usada para hacer un juego de ficción, que deshace su credibilidad. Raúl Egizábal: "Como resultado del proceso, el paisaje ya no pertenece en absoluto a eso que se llama "realidad", sino a un escenario imaginario, unas veces inquietante y otras regocijante." (Egizábal, 2012: 1).

4. La pintura en el lugar

Por contra, en la serie que aquí presentamos, ha usado la pintura del natural precisamente para destacar lo verosímil de su acción; la obras nos dicen: el autor estuvo aquí e hizo esto. Y, como espectadores, no tenemos ningún motivo para desconfiar de tal afirmación.

Es importante señalar la ambivalencia esencial que esta piezas presentan. ¿Son pinturas hechas en la calle? ¿Son fotografías tomadas con un ángulo y una iluminación determinadas? ¿Tal vez son acciones pictóricas? La respuesta correcta es: son todas esas cosas. Como pieza compleja, es una pintura realizada en el lugar, es una acción de relación social y es una fotografía documental. Precisamente esa complejidad, esa inestabilidad genérica es una de las características que da a estas obras un carácter netamente contemporáneo.

Si pensamos en las obras desde su cualidad pictórica, encontraremos que el uso de un soporte encontrado en el exterior carga de significado la imagen. Esa obra ha sido hecha allí porque ese era el lugar preciso desde el que podía ser hecha. Cualquier mínimo cambio de posición alteraría el punto de vista y, por lo tanto, el resultado. La pericia pictórica de Juan Rivas le permite construir una verosímil sensación de luz y volumen, que integra la textura y el color del soporte. Su obra no sólo reproduce un lugar, sino que también fija un momento. Nos remite a una experiencia de proximidad, de estar en un lugar preciso. Marina Cashdan acerca de Josephine Halvorson: "Painting directly from life in a single session, Halvorson develops a visceral closeness to the object she's depicting.../...



Figura 5 · Juan Rivas, *Filetes*, 2012, óleo sobre lienzo, 20x28 cm.

Figura 6 · Juan Rivas, *Madera*, 2014, fotografía digital.

creating and immediacy and intimacy between herself, the material and the object. (Cashdan, 2011: 122).

Pero esta acción no es privada, como la que tiene el pintor en su estudio. Es una experiencia compartida, adquiere un carácter relacional. Los transeúntes contemplan el proceso de realización de la obra, interpelan al artista, participan de la experiencia. Observan cómo este reproduce un fragmento de una realidad que para ellos es cotidiana, que conocen bien. Un espacio común, sin nada especial; pero esa segunda mirada que le dirige el artista la realza a sus ojos, les ayuda a ver. Esta interacción otorga a la obra un carácter performativo.

Por último, el registro fotográfico de la pieza hace hincapié en el modo en que ha sido producida. Es una convención casi universalmente aceptada la que las imágenes, como signos visuales, sean percibidas in absentia: consideramos que no tiene sentido mantener el referente visible, que la imagen sustituye lo representado. Pero estas obras rompen con esta convención: las fotos nos muestran tanto la imagen como aquello que representan, estableciendo un vínculo entre ellas. En principio, esa coexistencia sirve para hablarnos de las intenciones del autor, de la necesidad de trabajar en el lugar. Pero además, establecen entre ambas realidades una relación de ida y vuelta: la imagen pictórica nos hace entender lo real, verificando además su existencia. Y la realidad nos hace entender que la pintura no es un intento de crear una ilusión, sino una interpretación, una versión personal de lo visible. Aquí está la clave final que nos permite apreciar estos trabajos en profundidad: nos ofrecen la obra como una nueva realidad que se añade a lo real. En la brillante e irónica fórmula de Martin Creed: *the whole world + the work = the whole world*. (Creed, 2010: 143)

Conclusión

Así, estas obras consiguen romper la prevención contra la representación mimética, de la cual la pintura del natural es la más depurada expresión, al presentar de forma simultánea la acción de reproducir un fragmento de realidad que capta nuestro interés y el resultado de ese proceso de copia como una nueva realidad autónoma, como un fragmento de realidad en sí misma, tal como se afirmaría un cuadro abstracto o una pieza minimalista. Esta inteligente estrategia actualiza la práctica de la pintura del natural, en su versión *au plein air*, y la convierte en un medio absolutamente adecuado y efectivo para hablarnos del presente.

Referencias

- Cashdan, Marina, (2011). "Josephine Halvorson", en VVAA, *Vitamin P2*. London: Phaidon.
- Creed, Martin, (2010). *Works*, London: Thames and Hudson.
- Egizábal, Raúl, (2012) *Juan Rivas. Paisajes tuneados*. Madrid: Galería Estampa, <http://www.galeriaestampa.com/cms/esp/expos/001017.html>
- Lens, Xose Manuel, (2006). "Juan Rivas: interroga a paisaxe", en *Juan Rivas*. Vigo: Galería Bace los.
- Mejuto, Vitor, (2012), <http://blogs.lavozdeg Galicia.es/mejuto/2012/05/20/Impresionismo sin retórica>, La Voz de Galicia.es, 20.5.2012, <http://blogs.lavozdeg Galicia.es/mejuto/2012/05/20/>
- Vilanova, Fernando M., (2004). "Unha pintura de países nun país de pintores", en *Juan Rivas. Por parroquias*. Pontevedra: Caja Madrid.
- Yen, Yuehping, (2011). "Liu Xiao-Dong", en VVAA, *Vitamin P2*. London: Phaidon.

Antonio López García: una nueva concepción espacial del realismo

*Antonio López García:
a new spatial conception of realism*

DAVID SERRANO LEÓN*

Artículo completo presentado el día 13 de enero y aprobado el 24 de enero 2015.

*Artista plástico, Doctor en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo C/ Laraña, 3, 41003, Sevilla, España.

E-mail: dserrano2@us.es

Resumen: Siguiendo la cronología pictórica de la obra de Antonio López, observamos que comienza con el sistema ortodoxo que aprendió en Bellas Artes, continua desarrollando el de cuadro inclinado y finalmente lleva a la práctica la perspectiva esférica. Estos cambios formales se deben a las transcripciones longitudinales de los elementos reales, unidas a una gran intuición, pues el artista carecía de conocimientos teóricos de los sistemas espaciales.

Palabras clave: Realismo / pintura / dibujo / perspectiva y geometría.

Abstract: Following the pictorial chronology of the work of Antonio López, it is clear that he begins with the orthodox system he learnt in Fine Arts, he then goes on to develop the leaning picture and finally implements the spherical perspective. These formal changes are due to the longitudinal transcriptions of the real elements, together with great intuition, since the artists lacked theoretical knowledge of spatial systems.

Keywords: Realism / painting / drawing / perspective / geometry.

Introducción

Una vez finalizada nuestra formación universitaria en el campo de las Bellas Artes en el año 1999, advertimos una serie de problemas formales y espaciales a la hora de representar la realidad. El dibujo del natural que se fomentaba en la facultad era aproximativo, es decir, a golpe de vista, controlando la proporción sin ningún sistema de medición. Esto no nos permitía ser conscientes de las distorsiones formales que se producían en la percepción de la realidad. Es en este momento de confuso entendimiento del espacio real cuando tiene presencia la obra del pintor Antonio López García (n. Tomelloso, 1936). Desembocando en una investigación espacial sobre la obra del artista que dará como resultado nuestra tesis doctoral: *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías*.

Cuando nos disponíamos a representar el espacio real apreciábamos una alteración en la proporción de las formas que a lo largo de la historia había sido frecuentemente evitada; nos referimos a la disminución de los objetos conforme se alejan del observador en sentidos latitudinal y altitudinal. Este análisis escrupuloso del espacio físico habría dado como resultado un espacio esférico.

La obra de Antonio López manifiesta una evolución formal que comienza con el sistema cónico convencional, más tarde practica el de cuadro inclinado — picados — para finalmente desembocar en la perspectiva curvilínea. Esta evolución es posible gracias al sistema de medición que desarrolla y a una extrema observación.

En definitiva, esta propuesta tiene como objetivo evidenciar el importantísimo concepto espacial que desarrolla López mediante un sistema de medición manual inventado por él y cuyos principios geométricos se remontan a la olvidada *perspectiva natural* de Leonardo da Vinci (Barre & Flocon, 1985; Rabasa, 1995; Regot, 1985).

1. Evolución formal en la obra de Antonio López García.

Desde que finaliza los estudios en Bellas Artes Antonio utiliza la perspectiva cónica tradicional es decir, la de cuadro vertical (en sus dos modalidades: central y oblicua), la usada por la mayoría de los artistas a lo largo de la historia, convirtiéndose en el único método geométrico que le acompaña de manera permanente a lo largo de toda su trayectoria artística. Esta perspectiva respeta la verticalidad de las rectas a diferencia de la de cuadro inclinado que seguidamente estudiaremos y en la cual dichas rectas tienen un punto de fuga común.

Como podemos observar en la obra *El cuarto de baño* (Figura 1) el espacio representado se encuentra muy próximo al artista el cual debe realizar un amplio

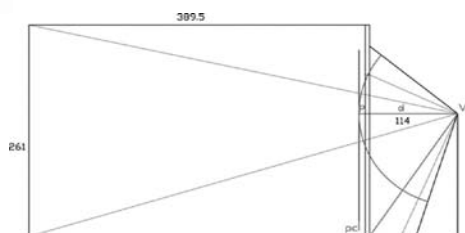
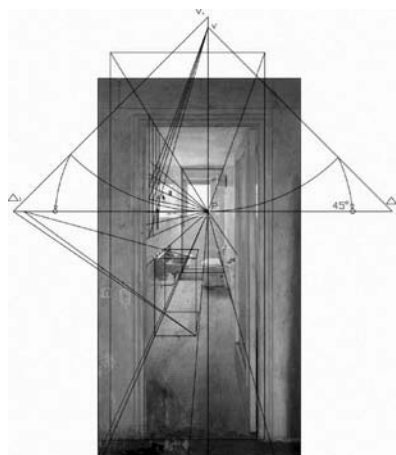


Figura 1 · Antonio López García (1966), *El cuarto de baño*. Óleo sobre tabla, 228x119 cm. Colección privada.

Figura 2 · Alzado de *El cuarto de baño*. Fuente: Propia.

Figura 3 · Maqueta de *El cuarto de baño*. Perspectiva curvilínea. Fuente: Propia.

movimiento de cabeza para abarcar la totalidad de la escena. Esta cercanía habría producido objetivamente enormes distorsiones formales que en aquel momento eran desconocidas para Antonio por tanto la única alternativa era respetar la verticalidad de las rectas.

Haciendo los análisis geométricos restitutivos de *El cuarto de baño* podemos obtener las medidas reales tanto del espacio real como de la pintura gracias a la reversibilidad del sistema cónico. Puesto que es una perspectiva central en la que coinciden el punto de fuga con el punto principal y las perpendiculares son paralelas a la línea de tierra, tales puntos indican la distancia principal de la obra. Con estos datos podríamos reconstruir la planta y el alzado (Figura 2) utilizando como plano de intersección de los rayos visuales el cuadro. Pero es aquí donde estaría el primer inconveniente: sabemos que la medición del espacio se realizó en sentido curvo (habitualmente los artistas han medido la realidad con el método académico del brazo extendido con ayuda de un lapicero el cual describe un arco de círculo) y no en plano. Este hecho es de vital importancia en las restituciones pues, de no ser así, los resultados se alterarían enormemente además de alejarse del procedimiento del pintor.

Por otra parte, si nuestro protagonista hubiera medido el ancho del vano de la puerta en sentido vertical (a diferentes alturas) habría apreciado una disminución progresiva que daría como resultado una perspectiva curvilínea. Pero Antonio aún no tenía la capacidad de entendimiento de la realidad. Antes de continuar con el siguiente sistema espacial, creemos conveniente mostrar al lector los cambios formales que habría experimentado la pintura si el artista hubiera incorporado la distorsión total de las formas, si hubiera creado un espacio esférico (Figura 3).

El uso de la perspectiva de cuadro inclinado refleja el comienzo de un nuevo modo de mirar la realidad y es aquí donde nuestro artista se enfrenta a cuestiones complejas de espacio y visión. Observando su trayectoria vemos que este sistema es temporal y, después de desarrollarlo durante un periodo de cuatro o cinco años, no lo vuelve a practicar, aunque creemos que indirectamente está implícito en las futuras perspectivas curvilíneas. Tal planteamiento espacial es aplicado por primera vez como necesidad “improvisada” en la obra *Espejo y lavabo* de 1967 (Figura 4), pues intenta representar un espacio bastante amplio a una distancia excesivamente próxima que le obliga a inclinar la cabeza en dos direcciones para percibir el espacio total en dos secuencias pictóricas. El resultado formal se caracteriza por una distorsión de las verticales las cuales convergen en un punto común (similar a los picados en fotografía). En las demás obras posteriores con similares apariencias y temática nace como idea preconcebida y meditada.

Sabemos por otras obras que el espacio de alejamiento del pintor es muy reducido, lo que le obliga a representar en la superficie pictórica dos secuencias correlativas con sus respectivos puntos de vista. Lo que hace es acercar dos elementos que están distanciados en la realidad, eliminando el espacio entre ambos. Según Antonio, en las primeras sesiones abarcó en una sola proyección todo el espacio:

...lo inicié como una escena unitaria, porque lo era realmente. [...] Para haber creado unidad tenía que haber curvado todas las líneas de fuga; a mí eso, en aquel momento, me resultaba muy complicado, no me atreví, preferí quebrar, angular las dos partes. La parte de arriba con las líneas más paralelas, más de frente a mi mirada, estaban más a mi altura; y toda la parte inferior en fuga hacia los pies. Como una pared angularada era también algo imposible, lo corté, creé ahí un espacio neutro. No tenía la capacidad de entendimiento que te permite una aceptación del hecho tal y como se presenta (López, 1998:108).

El sistema de cuadro inclinado desaparece como método perspectivo en el año 1971. Paralelamente, comienzan tres años antes los primeros tanteos “intuitivos” del sistema curvilíneo. Después de haberlo meditado mucho, se atrevió a dar el paso. El propio artista comenta el malestar que estas cuestiones espaciales le producían:

Al principio lo pasé muy mal, porque me resultaba la perspectiva de una violencia absolutamente insoportable. Yo decía: “bueno, esto no expresa el mundo real”. [...] Cuando fue llenándose de claroscuro el hueco de la habitación — se refiere al dibujo Casa de Antonio López Torres [Figura 5], empezó a entenderse toda esa perspectiva. Se ve que es curva, pero bueno, me quedé más tranquilo” (López, 2007:81)

Pasados los años, y desde la distancia, Antonio interpreta esta elección y decisión como una necesidad:

No es un capricho, necesito crear esa especie de vértigo, de lo que se hunde. Lo necesito. Si no, queda excesivamente estático, y yo veo la realidad muy poco estática. Y bueno, tengo que introducir ese elemento distorsionador que es real, aunque la mente lo corrija. Para mí es un punto de partida, es una gramática que necesito incorporar para hacer lo que quiero hacer. (López, 2010, entrevista)

Como ya apuntamos, Antonio llega a la perspectiva curvilínea a través de la observación de la realidad, o como él dice, “es algo que descubres en el mismo hecho de ir leyendo el lenguaje de la realidad, y de ir incorporándolo a la pintura” (López, 2010, entrevista). Nota cómo los objetos se hacen más pequeños conforme se alejan del ojo, sea cual sea su dirección. Según él “con las medidas

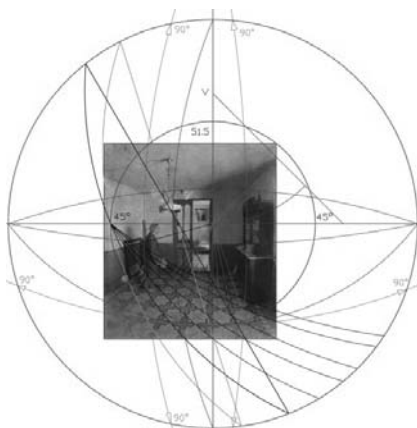
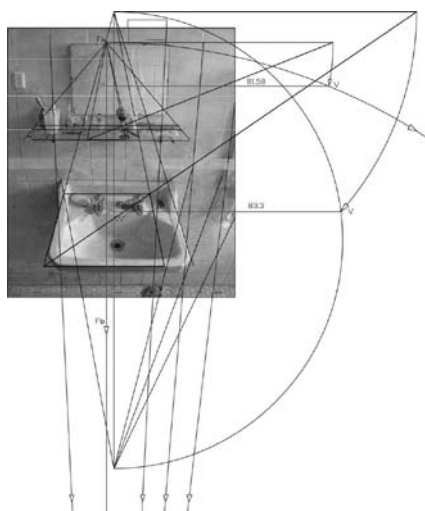


Figura 4 · Antonio López García (1967), *Lavabo y espejo*. Óleo sobre tabla, 95x83 cm. Colección del artista.

Figura 5 · Antonio López (1972-1975), *Casa de Antonio López Torres*. Lápiz sobre papel, 82x68 cm.

— obtenidas de la metodología manual del artista — se evidenciaba lo que ya sabía: que las cosas se achican cuando se alejan de ti". (López, 2007: 82)

En el dibujo Casa de A.L.T. el muro frontal manifiesta una curvatura de las aristas superior e inferior. Cuando Antonio mide la altura de la pared desde una posición fija nota como disminuye lateralmente a medida que se aleja de él, y como resultado obtiene un espacio curvo. Esta evolución formal se debe también a la necesidad de Antonio de ser cada vez más preciso. Para ello tuvo que desarrollar un sistema de medición que le ayudara a transcribir las formas reales ya que el método que aprendió en la Escuela de Bellas Artes era insuficiente. La escuadra de madera creada por él y el compás se convierten en las herramientas habituales en su proceder como pintor.

Algunas de estas cuestiones espaciales fueron ya advertidas en el Renacimiento italiano. Artistas como Leonardo da Vinci intuyeron en la visión humana principios (curvatura de las rectas) que no quedaban incluidos en la perspectiva de cuadro vertical pero, en ningún caso animó a los pintores a incorporar tales características ya que sus obras manifestarían las indeseadas aberraciones marginales. Desde entonces son escasos los artistas que se han decantado por una representación esférica: Konrad Witz (1400-1446), Jean Fouquet (1420-1480), Francesco Mazzola (1503-1540), Carel Fabritius (1622-1654), Jan Steen (1626-1679), Ivon Hitchens (1873-1979) y recientemente el artista que nos ocupa.

Como hemos podido comprobar Antonio López es un pintor que trabaja al margen de los dictámenes artísticos de su generación, que pertenece a una minoría, no solo por hacer realismo, sino por incorporar a su obra cuestiones poco frecuentes en la pintura contemporánea como son sus particulares concepciones del espacio y del proceso de creación.

Conclusiones

El paso de un sistema a otro (de cuadro vertical a inclinado y de este al esférico) va unido a un creciente rigor en la precisión de las formas reales. El primer cambio fue causado por motivos circunstanciales del lugar, pues surgió de un modo improvisado. Las demás obras, con el mismo método, nacen como una idea preconcebida. El último paso que da será hacia el curvilíneo que es el único que tiene en cuenta la disminución de los objetos sea cual sea su dirección. Por tanto, los espacios curvilíneos son el resultado de una actitud de precisión severa y extrema. Podríamos decir que no hay cambio intencionado o programado de un sistema a otro sino una búsqueda de la exactitud física.

Por último, constatamos que la evolución de los tres sistemas espaciales que experimenta Antonio López se produce no solo por una observación y medición

de la realidad sino también como fruto de una gran intuición. No se han detectado influencias ni de la fotografía, ni del cine, ni de ningún manual teórico específico que condicionen su obra. Nuestro artista comprobó, a través de un método de trabajo personal, que la realidad nos envuelve y que el ojo percibe la disminución de los objetos conforme se alejan, tanto en profundidad ortogonal (como sucede en el sistema cónico convencional) como en latitud y altitud. Una vez experimentados los tres estadios espaciales, Antonio elige por decisión propia y en función de sus intereses estéticos, utilizar con asiduidad la perspectiva curvilínea y, ocasionalmente, el sistema de cuadro vertical, pero con una mirada mucho más profunda y madura que en los primeros trabajos.

A modo de conclusión podemos destacar la enorme repercusión que el trabajo de Antonio López adquiere para innumerables artistas contemporáneos que intuyen, como nosotros, una actitud de profundo respeto hacia la realidad.

Referencias

- | | |
|---|---|
| <p>Barre, A. y Flocon, A. (1985) <i>La perspectiva curvilínea. Del espacio visual a la imagen construida</i>. Barcelona: Paidós Estética.</p> <p>López, Antonio (2007). <i>Antonio López. En torno a mi trabajo como pintor</i>. Valladolid: Jorge Guillén.</p> <p>Rabasa, Enrique. (1995) "Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio</p> | <p>López García". Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. nº80, pp.459-476.</p> <p>Regot, J.M. (1985) "Perspectiva curvilínea de pantalla esférica". Director: Jaime Verdaguer Urroz. Tesis: Geometría Descriptiva. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona.</p> |
|---|---|

E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade

*E Pluribus Unum: The Visual And Conceptual
Poetics Of Peter De Brito, An Artist
of Contemporaneity*

OMAR KHOURI*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual e poeta. Doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e livre-docente em Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Plásticas. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271, 01140-070 São Paulo, Brasil. E-mail: omarckhouri@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda o artista plástico Peter de Brito em três momentos: O fotógrafo experimental, o performer que faz uma auto-abordagem fotográfica, e o pintor de gente anônima cujas imagens eróticas foram encontradas na Internet. Considera-o, além do mais, um digno representante da Contemporaneidade.

Palavras-chave: Peter de Brito / Fotografia / Contemporaneidade / Auto-Abordagem, Erotismo.

Abstract: *This article focuses on artist Peter de Brito in three moments: The experimental photographer, the performer who makes a photographic self-approach, and the painter of anonymous people whose erotic images were found on the Internet. It considers him, moreover, a worthy representative of the Contemporaneity.*

Keywords: *Peter de Brito / Photography / Contemporaneity / Self-Approach / Eroticism.*

A cena contemporânea: época pós-utópica

Num escrito publicado primeiramente em 1984, Haroldo de Campos, discorrendo sobre aquela atualidade e a questão do exercício poético, propõe o conceito de Pós-Utópico, ao invés de Pós-Moderno, justificando isto do seguinte modo: se Baudelaire, que inaugura a Modernidade, ainda opera com formas da tradição poética, Mallarmé, com o *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), já é um pós-moderno — então, num tempo em que as utopias (entendidas como projetos alternativos, como expectativas de mudanças futuras) minguaram, melhor seria chamá-lo pós-utópico.

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica (Campos, 1997: 268).

Daí, discorrendo sobre o poema pós-utópico, depreende-se que Haroldo de Campos o vê como uma *factura* aberta à pluralidade das possibilidades do hoje.

Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente (Campos, 1997: 268).

Estas considerações de H. de Campos, passados 30 anos, podem ainda ser consideradas válidas, extrapolando, também, o âmbito do poema, propriamente, e estendendo-se para todas as manifestações artísticas — é o que se observa nos artistas mais representativos de hoje: o não-sectarismo, a quase-ausência de teorias (de)limitadoras, e a abertura para os muitos recursos disponíveis, em termos de técnicas, processos, métodos e materiais. Peter de Brito sem propriamente conhecer a teoria haroldiana seguiu, como que à risca, essa deixa.

1. Peter de Brito: a formação do artista

Pesquisa, busca, investigação nortearam o período de formação de Peter de Brito (nascido em 1967), desde a interiorana Gastão Vidigal, sua cidade natal, até a chegada à capital do Estado — São Paulo — onde, já com um certo repertório livresco pôde, no Instituto de Artes da UNESP, cursar o Bacharelado em Artes Plásticas, que lhe deu o ensejo de esmerar sua práxis artística, discutir o que via e aprendia em História Arte, visitar instituições culturais que, com seus poucos originais de extrema qualidade, contribuíram para aquisição de um alto repertório em termos de Artes Visuais. Daí, sua curiosidade extremada na ânsia de conhecer em profundidade técnicas, métodos e processos fez com que adentrasse

os segredos de alguns artistas e seus “modos”, umas tantas tendências artísticas e outros muitos métodos-processos, e os refizesse para que pudesse operar com conhecimento de causa, somando-se a isto a pesquisa com os materiais: tradicionais e novos. Com um repertório artístico elevado, esperou alguns anos até que viesse a fruir grandes obras, presencialmente, e não apenas por meio de reproduções e alguns poucos originais: este foi o caso, por exemplo, da obra pictórica e escultórica de Michelangelo Buonarroti, em viagem pela Itália, assim como das pinturas de Caravaggio, o que foi completado com visitas a outros países, com seus museus, como Holanda, Inglaterra e França.

2. Experiências artísticas: influências capitais para o fotógrafo experimentador

No trabalho de Peter de Brito — que optou primeiramente pela Fotografia como meio para fazer arte — podem-se notar indícios de toda a tradição em que se insere: dos grandes fotógrafos-artistas como Man Ray, a artistas-pintores que ele admira — e com quem estabelece diálogo: Leonardo, Michelangelo e Caravaggio, entre outros. A propósito, vale lembrar uma afirmação de Jorge Luis Borges, que ficou famosa e que se encontra em “Kafka y sus precursores”:

En el vocabulário crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (Borges, 1983: 711-712).

Peter de Brito caminhou do desenho e pintura para a fotografia e tem trabalhado com séries, como *Diálogos à mesa*, em que uma natureza-morta se superpõe e antepõe-se ao Cristo da *Ceia*, de Leonardo da Vinci (Figura 1) e em trabalhos sequenciais isolados, como *Mimese* (Figura 2), em que, ironicamente, a lavagem de mãos implica uma (pseudo) remoção da cor da pele, valendo uma crítica ao “branqueamento” da negritude brasileira e mundial.

Nesse seu ofício de experimentador-fotógrafo, um *lucrescriptor*, Peter de Brito tem recuperado imagens, trazendo-as das profundezas da memória à tona: uma memória visual, fragmentária como toda memória, e persistente, conseguindo resultados surpreendentes, o que lhe tem valido admiração, principalmente por parte de colegas artistas. O aspecto metalinguístico de seu trabalho (citações muitas, diálogo constante com artistas, a fotografia voltada para si mesma) coloca-o numa tradição, da mais legítima que os modernismos e a contemporaneidade têm produzido: a daqueles que fazem do exercício artístico também uma reflexão sobre o fazer, uma reflexão que se centra especialmente nos códigos da visualidade.



Figura 1 - *De Diálogos à mesa*, de Peter de Brito. 2001. Fonte: coleção do artista.



Figura 2 · *Mimese*, de Peter de Brito, 2005.

Fonte: revista *Artéria* 10, 2011.

3. Performance e auto-representação fotográfica

Numa época que prossegue com as mudanças nas linguagens e as radicaliza, o século XX assistiu ao desfazimento da figura — numa espécie de *mimeseophobia* — chegando à arte não-figurativa, e à arte em que o conceito passou a ser o elemento preponderante. Porém, alguns produtores de linguagem mostraram que a arte do retrato ainda era possível: foi o caso de um Amedeo Modigliani, na 2ª década do século XX e, atuando mormente dos anos 1960 aos 80, Andy Warhol, mais alguns outros poucos, como Chuck Close, que retrataram com vigor humanos seres.

O trabalho de Peter de Brito, artista do desenho e da fotografia, é autônomo, porém tributário, ao mesmo tempo, de toda a tradição do retrato (do autorretrato): do trabalho dos fotógrafos-artistas, do universo duchampiano — *readymade*, Rose Sélavy (Darcy Dias, para Brito), trocadilhos — e do repertório da Arte Pop. Seus autorretratos, num processo frenético de metamorfose, apropriam-se de capas de revistas famosas, nas bancas do Brasil, e se dispõem (são 25 revistas/capas) numa vitrine (*-display*): peças atraentes e intocáveis! Aí, o trabalho ganha a dimensão de objeto e/ou instalação. A figura-humana de Peter de Brito se configura galã, ator de filme pornô, drag-queen, noiva, socialite, vedete, esportista e outras *personae*, em trocadilhos visuais, casados à perfeição com os trocadilhos verbais nas capas de revistas, que se metamorfoseiam: CLÁUDIA é CRÁUDIA, BRAVO! é BRABO!, CULT é CULTA, PLAYBOY é PLAYBOF etc (Figura 3). Tal trabalho foi exposto, juntamente com outros, na Galeria Emma Thomas, no ano de 2008 — *Peter de Brito: From Gastão to the World* — mostra esta que se constituiu numa espécie de *site specific*: simulacro de uma loja das que trabalham com grandes grifes. A mostra foi considerada pelo crítico e artista plástico Ricardo Coelho como a melhor dentre as acontecidas em São Paulo, no mencionado ano (Coelho, depoimento ao autor, 2008).

Fazendo uso da paronomásia, o trabalho de Peter de Brito adentra o universo das poéticas intersemióticas (Jakobson, 1974: *passim*) e mostra que Arte e Humor podem estar unidos com um único objetivo: o de sondar o Admirável. Por outro lado, o teor metalinguístico do trabalho salta, dado o diálogo paródico-burlesco que estabelece com as revistas, objeto de uma leitura especial: irônica e amorosa.

4. Auto-representação de outrem, no universo erótico

Não fora a etimologia, que aponta para a prostituição, dir-se-ia ser Peter de Brito um artista pornográfico, já que a pornografia pode ser considerada parte integrante do erotismo, e tendo em conta que o termo “erótico” tem sido utilizado



Figura 3 · Auto-retrato, de Peter de Brito, 2005.

Fonte: revista Piauí 7, 2007.

para legitimar como Arte todo um setor da produção de linguagem que utiliza as práticas sexuais, ou insinuações das mesmas, como tema (Coli, 2013: 1). Em verdade, não parece ser justo estabelecer limite bem definido entre “erotismo” e “pornografia” — a questão é constatar maior ou menor complexidade na elaboração de obras. Peter de Brito labora num universo em que Eros (o Amor carnal) dá a tônica.

Nesta era da Internet, vislumbram-se fantásticas possibilidades de divulgação de tudo, e para o mundo todo e isto vai de par com uma tremenda sem-cerimônia das pessoas, ansiosas por divulgar a própria imagem, em pelo e sem pejo, só ou acompanhadas, em ação ou estáticas, o que abre as portas, de um lado, para o exibicionismo e, de outro, para o voyeurismo.

Peter de Brito que, desde antes, perseguia esse tema da fama, da celebridade, fez uma espécie de garimpagem e selecionou, dentre milhares de imagens em disponibilidade na Rede, poucas dezenas, e mais cerca de 2 mil, as quais elegeu como material morfo-semântico para os seus cometimentos pictóricos, foto-cinéticos e escultóricos. O fotógrafo-artista já firmado, delegou a outrem a tarefa do registro, apenas se apropriando de imagens escolhidas entre miríades das pesquisadas e encontradas. A oferta, de fato, exorbita!

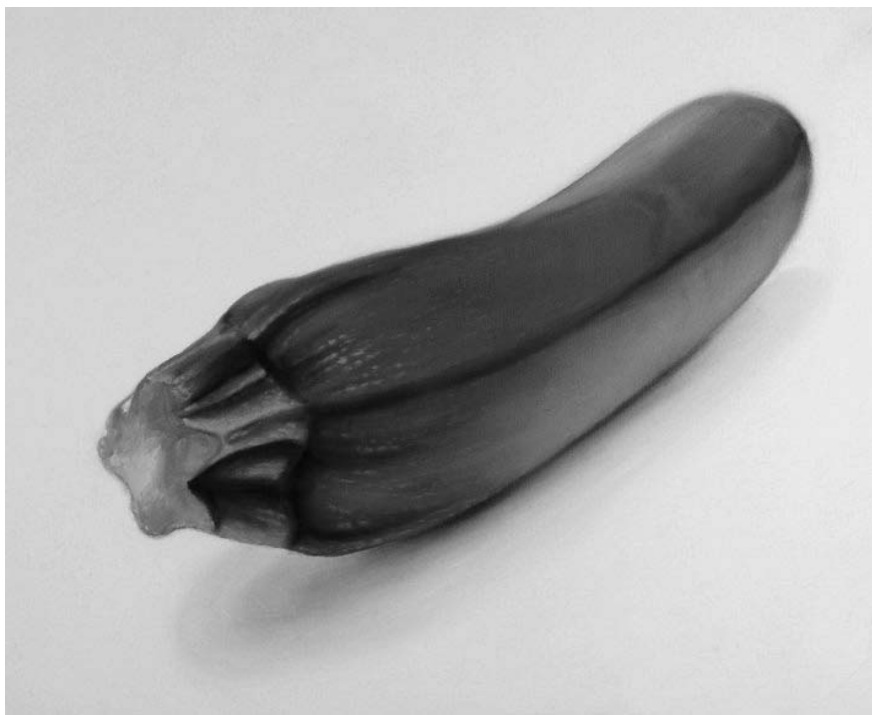
A exposição que Peter de Brito apresentou, na mesma Galeria Emma Thomas, em 2013: “Refresh: estou ciente e quero continuar”, em que visita sítios com conteúdo erótico/pornográfico, traz um trabalho foto-cinético, no qual, em corte-metralhadora, aparecem, em pouco mais de 2 minutos, mais de 1600 imagens de pessoas exibindo-se, ao mesmo tempo em que se auto-fotografam, sem ou com trajes, a que agregou um som análogo ao da Música Concreta; uma escultura em bronze: *oroboro* fálico-anal, objeto para decorar paredes; e vinte e três pinturas. Estas, portanto, predominam, sendo todas executadas a partir do estímulo “imagem capturada na Rede”, com a técnica de pintura a óleo (Figuras 4, 5 e 6), que Peter desenvolveu num período de quase 3 anos. Referências: Michelangelo — com sua *androfilia* ou *filiandria* evidente, comparece desde sempre em facturas de Peter de Brito, tendo a considerar os trabalhos fotográficos anteriores em que há a superposição, justaposição e colagem de imagens saídas da Capela Sistina e outras tantas, que foram aproximadas por analogia formal, numa incursão também paronomástica — mais Andy Warhol, Lucian Freud, Alair Gomes, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman e outros. Sem ornamentos kitschizantes, traz o vulgar para o âmbito erudito, com títulos inusitados. Peter de Brito faz um trabalho que almeja se aproximar do que de melhor a arte erótica ou pornoerótica tem produzido: das pinturas e esculturas de Pompeia (que ele pôde ver de perto) ao trabalho fotográfico de Alair Gomes, passando pela



Figura 4 · *Spoken Language(s): English, French*, de Peter de Brito, 2012.

Fonte: coleção do artista.

Figura 5 · *Smoke: no*, de Peter de Brito, 2012.
Fonte: coleção do artista.



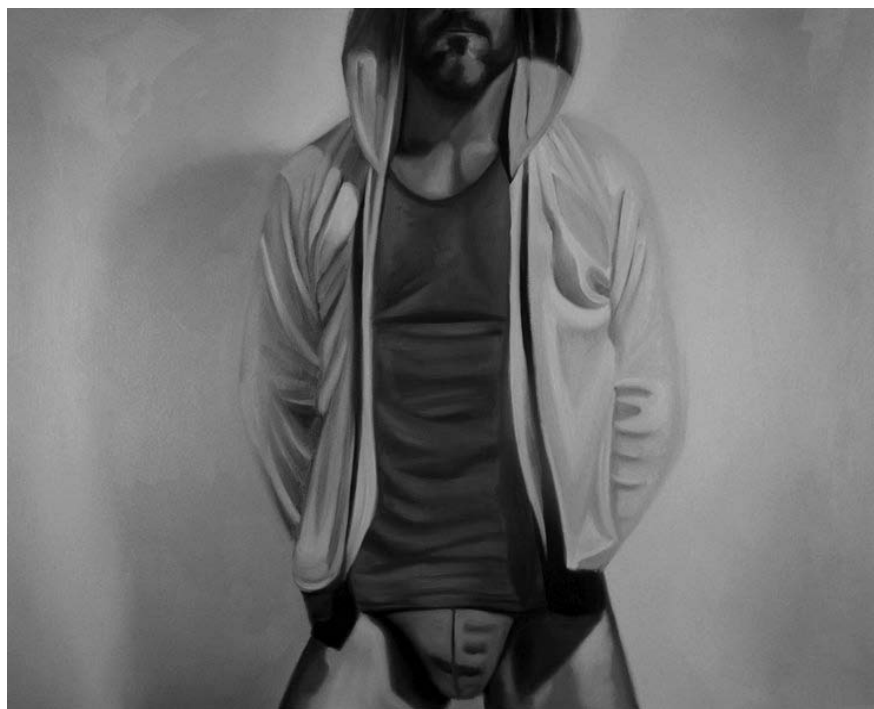


Figura 6 · *Sexual Preference: Straight*, de Peter de Brito, 2012. Fonte: coleção do artista.



Figura 7 · Oroboros, de Peter de Brito, 2012.

Fonte: coleção do artista.

xilogravura japonesa e filmes, muitos, que adentram o universo das práticas de Eros e Afrodite.

O Realismo pode ser detectado no trabalho pictórico de Peter de Brito, não pura e simplesmente pelo modo como opera uma espécie de *mimese*, avizinhandose da fotografia, mas pelo fato de os complexos sígnicos apontarem para objetos passíveis de serem existentes, evocando a Semiótica peirceana (Santaella, 2000: *passim*). Outrossim, o processo de elaboração das imagens comporta muito de indexicalidade própria do signo fotográfico, mais aquela detectável em toda arte figurativa (o signo intentando conformar-se ao objeto). A ambiência pornoerótica acaba por contaminar tudo, colocando, no mesmo universo, uma auto-felação e uma abóbora fálica, ressaltando o caráter metafórico do signo. O vídeo Fresh mais o objeto em bronze polido, *oroboro* (Figura 7), completam a cena: festa de Eros, orgia de Dioniso...

Conclusão

As facilidades são justamente as dificuldades de ser-se um artista plástico hoje. Peter de Brito vive uma época da Arte em que não é a excelência de um afazer o que conta, mas o conhecimento de uma grande variedade de afazeres, cuja não-especialização é compensada pela capacidade de relacionar técnicas e métodos, mesmo que, para isto, seja necessário o socorro de técnicos-especialistas e, portanto, a delegação de tarefas a outrem. Peter de Brito sabe e faz e, quando solicita o *know how* de um técnico, sabe como orientá-lo para aquilo a

que pretende chegar. Tem a consciência, por outro lado, de que (quase) todas as tecnologias de (quase) todas as épocas estão por aí, disponíveis — mesclando-se com o que há de mais atual — e que é só ver e utilizar o que é adequado para o seu propósito. Registra anseios da Contemporaneidade. É um artista do Hoje, que se projeta para o Devir. Mesmo não estando incorporado, propriamente, ao mercado de arte, Peter de Brito trabalha incansavelmente, em sua pluralidade e coerência. Um *mestre*, na classificação elaborada por Ezra Pound (1970: 42-43). Se já não se vive um tempo em que as invenções artísticas pululam, a pesquisa, a busca, as tentativas de se chegar a algo novo — herança das vanguardas históricas — continuam na ordem do dia. Peter de Brito investe cérebro e sensibilidade em prol de uma arte que venha a trazer novas mensagens e formas surpreendentes.

Referências

- Revista *Artéria* 10 (2011) São Paulo: Nomuque Edições.
- Borges, Jorge Luis (1983) *Obras Completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Campos, Haroldo de (1997) "Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico." In: *O Arco-Íris Branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, p. 243-269.
- Coli, Jorge (2013) Texto de apresentação do folheto da exposição "Refresh — Estou ciente e quero continuar". São Paulo: Galeria Emma Thomas.
- Jakobson, Roman (1974) *Linguística e Comunicação*. 7ª ed. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix.
- Pound, Ezra (1970) *ABC da Literatura*. Trad. de A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix-CEC.
- Santaella, Lúcia (2000) *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira.

Diana Torres

Pornoterrorista: sexo, transfeminismos e postpornografía

*Diana Torres Pornoterrorist:
sex, transfeminisms and postpornography*

M^a EUGENIA ROMERO BAAMONDE*

Artigo completo submetido a 13 de xaneiro do e aprobado a 24 de janeiro de 2015

*Actriz, creadora e directora teatral. Titulada Superior en Arte Dramática, especialidade Dirección de Escena pola Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD). Mestrado en Artes Escénicas: Educación e Animación Teatral. Universidade de Vigo (UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Facultade de Belas Artes, Departamento Pintura, Grupo de Investigación PE4. C/ Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: mulleron@hotmai.com

Resumo: A análise das prácticas artísticas da Pornoterrorista Diana J. Torres e os aportes diferenciais da súa obra dentro do movemento postpornográfico sinalan unha vía de exploración que recorre ao terrorismo, a violencia das imaxes, a transgresión das prácticas sexuais e a unha linguaxe subversiva.

Palabras-chave: Pornoterrorismo / sexualidades / transfeminismos e postpornografía.

Abstract: *The analysis of the artistic practices of Pornoterrorist Diana J. Torres and the differential contributions of his work within the movement postpornographic indicate a scanning path that runs through terrorism, violence of the images, the transgression of sexual practices and subversive language.*

Keywords: *Pornoterrorism / sexualities / transfeminisms and postpornography.*

Introdución

Diana J. Torres é unha artista multidisciplinar española que traballa con ferramentas coma a poesía, a *performance* e o vídeo que mestura nas súas actuacións en público. Traballa no campo da sexualidade, o postporno, movemento *queer*, transfeminismos e prostitución.

Define o seu traballo coma *Pornoterrorismo*, outorgándolle unha ollada diferenciada dentro da postpornografía, que alude á provocación, á acción directa, xogando coas transgresións da palabra dende a súa pornopoesía, do visual a través de imaxes violentas tiradas dos noticiarios da televisión e, do corpo a través da súa práctica performativa cunha sexualidade explícita.

Neste traballo búscase analizar esa ollada diferencial dentro do movemento postporno español desenvolvido dende os inicios deste segundo milenio e a súa relación co concepto de terrorismo.

1. Postpornografía e Transfeminismos

Na última década apareceron en España e Europa multitude de propostas visuais e escénicas, coñecidas coma postpornografía, centradas en desmontar os preceptos normativos da industria pornográfica, reelaborando os códigos pornográficos existentes e cuestionando os estereotipos sexuais e de xénero habituais nos que se basea a pornografía *mainstream*.

Estas prácticas postpornográficas, experimentan con novos xeitos de pracer e enfocan o seu discurso cara a diversidade sexual. Propoñen novos xeitos de representar a sexualidade e os xéneros acadando unha reapropiación das tecnoloxías do corpo e o pracer cuestionando os códigos de representación e desprazando a ollada de obxecto a suxeito da práctica pornográfica. (Preciado, 2008)

Este auxe da postpornografía en España recolle camiños iniciados nos anos '90 no ámbito anglosaxón cos traballos performativos de -a considerada precursora da postpornografía — *Annie Sprinkle*. Artista que recolleu e popularizou o termo, *postpornografía*, introducido polo fotógrafo Wink van Kempen nos anos '80.

Entre os anos 1989-96, Annie Sprinkle desenvolveu o seu coñecido traballo *Post Porn Modernist* que presentaba a súa evolución autobiográfica. Constaba de diversos traballos coma *Anatomy of a Pin-up*, onde Sprinkle recolle os elementos estereotipados que significan á muller dentro da pornografía hexemónica e acompaña á imaxe con irónicos comentarios sobre a irrealidade de axustarse a un modelo que apenas lle permitiría moverse (Figura 1).

Unha das performances máis coñecidas é *The Public Cervix Announcement*, onde despois de darse unha ducha vaxinal invitaba ao público a explorar o interior da súa vaxina cun espéculo e unha lanterna.



Figura 1 - Annie Sprinkle, *Anatomy of a Pin Up* (1989). Fonte: <http://www.oberlin.edu/images/267/10.jpg>

Os espazos de xestación do movemento postporno español comparten unha orixe social e política, que transita entre centros de arte contemporánea e centros okupa con grupos políticos de discusión feministas que buscan estratexias de reapropiación da identidade sexual ante os discursos hexemónicos patriarcais, capitalistas e sexistas (Llopis, 2010).

Estes novos feminismos cuestionan á muller entendida coma realidade biolóxica predefinida do que emerxen multitude de feminismos, en palabras da filósofo Beatriz Preciado:

El feminismo contemporáneo, sin duda, uno de los dominios teóricos y prácticos sometidos a mayor transformación y crítica reflexiva desde los años setenta, no deja de inventar imaginarios políticos y de crear estrategias de acción que ponen en cuestión aquello que parece más obvio: que el sujeto político del feminismo sean las mujeres (Preciado, 2007: 239).

Neste contexto se desenvolven discursos coma os transfeminismos que escapan a unha única definición que non admiten unha teoría política pechada e se reivindicán coma activismos en proceso aberto que interconectan o persoal e o política a teoría e práctica, a medio camiño entre arte e política, militancia e academia. Este movemento de deconstrución do xénero trata de colocar no centro dos debates a opresión sexual e a norma heterosexual coma réxime político-económico base das desigualdades estruturais entre xéneros (Solá, 2013: 17).

Os Transfeminismos móvense nun contexto complexo, vivo e procesual que dialoga e discute con movementos a prol da despatoloxización das identidades trans e coas posturas binaristas de xénero dalgúns sectores dun feminismo tradicional.

O punto de articulación do movemento como tal pódese situar no 2009, nas *Jornadas Feministas Estatales*, momento a partir do cal se vai consolidando e incluíndo demandas de carácter máis transversal que quedaran nun segundo plano coma a descolonización, o traballo sexual ou as persoas emigrantes (Fernández, 2013: 55).

2. Pornoterrorismo

Polas fronteiras do movemento postporno transitan multitude de manifestacións que, pese a compartir coma obxectivo común o cuestionamento da sexualidade, conseguen achegar aos seus traballos olladas diferenciadas como a particular visión de María Llopis, a postpornografía máis achegada ao ciberfeminismo de Quimera Rosa, os achegamentos cara unha linguaxe máis teatral do colectivo *Videoarmsidea* ou propio Pornoterrorismo.

Poderíamos considerar que as diferentes poéticas veñen marcadas polas diversas ferramentas disciplinares utilizadas e matizacións dos idearios, máis cara as artes visuais no caso de María Llopis, cara as ferramentas escénicas no caso de *Videoarmsidea*, cunha clara deriva cara ao ciberfeminismo no caso de Quimera Rosa e cun uso do noxento e o abxecto coma no caso do Pornoterrorismo.

Tatiana Sentamáns do colectivo postpornográfico O.R.G.I.A. propón falar de *contrato disciplinar* -a imaxe do contrato sexual — a xeito da adopción de diversas ferramentas e usos de disciplinas coma tipos de contratos abertos a posibles negociacións co trazo común da aprendizaxe autónoma. Esta aprendizaxe autónoma conlevaría o carácter autodidacta, a colaboración e a experimentación coma trazos presentes nas prácticas artísticas potpornográficas. (Sentamáns, 2013: 43)

Porén o discurso de Diana J. Torres semella ter, ademais de compartir os trazos anteriormente citados, un obxectivo de autodefinición diferenciada da súa propia práctica que ela mesma, no 2001 xunto a Pablo Raijenstein, bautiza co nome de Pornoterrorismo.

Este discurso engade a todo o anterior a ferramenta do terror, do abxecto, o noxento e o uso dunha linguaxe directa e provocadora. Na súa escolla do terror a artista, deixando entrever o seu interese polas palabras, e quizais a súa formación como filóloga, remítenos a etimoloxía da palabra terror:

la etimología de la palabra “terror” es una onomatopeya, “trrr”, representación fonética de un temblor, así que de alguna forma “temblorista” sería lo mismo que terrorista (Torres, 2011: 65).

Diana J. Torres aclara o xeito en que ela se identifica coma terrorista:

Sé que no soy una terrorista “al uso”, pero también sé que la mayoría de las cosas que hago son denunciabiles porque las leyes no se han hecho pensadas para que gente como yo pueda expresarse y mucho menos luchar contra el sistema (Torres, 2011: 65).

O certo é que existe unha falta de consenso internacional — semella que interesado por moitas nacións que haxan un perigo en afondar nesa liña que separa o terrorismo do terrorismo de estado — na definición do termo terrorismo.

Unha das definicións máis utilizadas no ámbito académico é a de Alex Schmid e Albert Jongman datada no 1988 tirada do seu libro *Political Terrorism*, na que dun xeito exhaustivo sinalan os principais elementos que participan nun acto terrorista e da que, como sinala Bermúdez de Castro, destaca como obxectivo final a transmisión dunha mensaxe máis que causar vítimas directas.

Proceso que non acadaría a súa consecución se dita mensaxe non fose pertinentemente transmitida á audiencia. Bermúdez de Castro propón unha análise baseada nos coñecidos factores da comunicación de Jakobson, considerando, en última instancia, o terrorismo coma un acto de comunicación no que xogan un papel destacado os medios de comunicación coma transmisores da mensaxe sen os que o acto de comunicación non se entendería completo de todo. Neste senso pódense considerar os atentados do 11-S coma o acto de terrorismo máis eficaz xa que foi retransmitido en directo a todo o mundo (Bermúdez, 2014).

Diana J. Torres coñece a provocación da escolla deste termo que ela utiliza como chave que abre un campo de exploración de máxima transgresión:

¿Acaso hay fusión más hermosa que las palabras “porno” y “terrorismo”? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia (Torres, 2011: 61).

E nese afán de romper co establecido de rachar as imposturas sitúa a necesidade do seu Pornoterrorismo que “surge como reacción a un sistema que se nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control” (Torres, 2011: 67).

O *Pornoterrorismo* trata, precisamente, de investigar e poñer diante dos ollos, dos corpos, do público aquelas prácticas que se pretenden ocultar:

Descubrir la propia sexualidad es también descubrir hasta qué punto eso que llamamos «nuestro sexo» no nos pertenece en absoluto. Pertenecer a la heteronorma, a la sociedad de consumo, a la Iglesia y al patriarcado, a la pornografía mainstream, a la medicina, a las farmacéuticas, a la moda, a (larga enumeración en la que tu nombre no está incluido) (Torres, 2011: 39).

Nas súas performances e obradoiros explora prácticas normalmente consideradas marxinais utilizándoas coma ferramentas políticas, reivindicando unha sexualidade libre de prexuízos e libre para exercela como se desexe. Usuaria, defensora e docente de prácticas coma o *fisting* vaxinal e o *squirting*, exaculación feminina — ela prefere o termo *corrida* — para afastarse dunha explicación da sexualidade feminina en termos da sexualidade masculina (Torres, 2011).

Ten lugar destacado, a palabra, que introduce e mestura dentro das súas presentacións escénicas — perfoloesía — utilizando unha linguaxe directa e reivindicativa (Figura 2).

A súa pornopoesía céntrase na sexualidade directa e na crítica aos estereotipos



Figura 2 · Diana J. Torres, Micro-Rabia, Madrid.
Fotografía: David Rodríguez disponible en URL:
<http://pornoterrorismo.com/mira/fotografia/>



Figura 3 · Diana J. Torres, *Pornoterrorista descansando*, 2011. Fotografía Marc García. Fonte: <http://pornoterrorismo.com/mira/fotografia/>

e mestura sen complexos versións pornográficas de poemas coñecidos de autores coma Blas de Otero ou Pablo Neruda.

O seu traballo poético podería estar, perfectamente emparentado coa obra da escritora galega Lupe Gómez que en libros como *Pornografía* (1995), *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999), *Levantar as Tetas*, remite a un universo similar transgredindo a temática habitual da poesía “declárome puta e tola. Puta para corromper a situación social da muller. Tola porque na imaxinación atopo todo” (Gómez, 1999: 5). “Creo no sexo/ como as nenas/ cren en algo santo” (Gómez, 1999: 57).

Destaca ademais o uso nas súas performance do escatolóxico, o abxecto, sangue, mexo, carne crúa, con imaxes violentas de guerras, execucións reais, músicas estridentes, ás que acompaña co seu corpo, xeralmente espido practicando unha masturbación, un *squirting*, ou invitando ao público a que practique sexo con ela. Rescatando da súa vaxina un papel envolto nun preservativo que contén a pornopoesía que logo vai ler — acción que remite ao coñecido *Interior*

Scroll de *Carolee Schneeman* — ou comparte lascas de embutido co público, amablemente cortado, despois de telo usado para practicar sexo, poderíamos dicir que en versión pornográfica dun dos clásicos do *body art* ou — arte corporal — o *Messe pour un corps* (1969) de *Michel Journiac* onde despois dun rito litúrxico ofrecía ao público morcillas feitas co seu propio sangue ou máis na liña irónica do director, actor e dramaturgo Sergi Faustino que en *Nutritivo* (2002) tamén cociñaba e ofrecía o seu propio sangue ao público.

Diana J. Torres fai tamén un uso corporal extremo, con castigos corporais, practicándose incisións, introducindo agullas, xiringas no seu rostro no camiño de performers coma *Marina Abramovic*, *Gina Pane* ou, como a creadora escénica *Angélica Lidell* que nos seus espectáculos obriga aos corpos a xogos extremos que, en moitas ocasión, pasan pola autolesión (Figura 3).

Conclusiones

As prácticas artísticas postpornográficas amósanse coma prácticas moi heteroxéneas que buscan cuestionar os preceptos normativos da industria pornográfica, abrindo as portas a novas sexualidades e novos xeitos de representacións.

As estratexias ás que van recorrer sérvense de mesturas, bastardaxes e contaxios de diversas disciplinas pero sempre atopando coma eixo común o cuestionamento da-s sexualidade-s.

Neste contexto Diana J. Torres vai a autodenominar a súa práctica dun xeito diferenciado, o Pornoterrorismo, práctica que a todo o anterior únelle a exploración do concepto de terrorismo e todo o seu campo de violencia, provocación, transgresión que, dun xeito directo busca dinamitar as seguridades do público que asiste as súas performances.

O Pornoterrorismo se presenta coma unha etiqueta que fuxe da etiqueta e que máis ben invita á experimentación que, non pretende unha poética pechada senón máis ben fala dun proceso aberto que, por veces, se dilúe e mestura con outras prácticas achegadas.

Referências

- Bermúdez, Juanjo (2014) "Arte y Terrorismo: de la trasgresión y sus mecanismos discursivos." Madrid: UCM. *Ext* 23. ISSN 2255-243X
- Fernández, Sandra e Araneta, Aitzole (2013) *Genealogías trans (feministas)*. In "Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos." Navarra: Txalaparta. ISBN: 978-84-15313-66-3
- Gómez, Lupe (1999). *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo: Xerais. Colección Ablativo Absoluto. ISBN: 9788483023648
- Llopis, María (2010) *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina. ISBN: 9788496614826
- Preciado, Beatriz (2007) "Mujeres en los márgenes: Reportaje después del feminismo." In Zavala, Begoña (2009) *Política desde el feminismo*. Viento Sur, 100, 239-246. ISSN: 1133-5637.
- Preciado, Beatriz (2008) *Feminismo Porno Punk*. Donostia: Arteleku.
- Sentamáns, Tatiana (2013) "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos." In *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Navarra. Txalaparta. ISBN: 9788415313663
- Solá, Miriam (2013) "Pre-textos, con-textos y textos." In *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Navarra. Txalaparta. ISBN: 9788415313663
- Torres, Diana (2011) *Pornoterrorismo*. Navarra. Txalaparta. ISBN: 9788481366099

Revolução das Flores: uma introdução ao Grupo do Ano 24 na vanguarda do *shōjo manga*

*Flowers' Revolution: an introduction to the Year
24 Group in the vanguard of shōjo manga*

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Licenciada em Artes Plásticas — Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura (FBAUL).

Afiliação: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ana.matilde.sousa@gmail.com

Resumo: O Grupo do Ano 24 é um conjunto histórico de autoras que revolucionaram o *shōjo manga* (BD japonesa para raparigas) na década de 70. Partindo de quatro obras representativas — “Coração de Tomás”, “Poema do Vento e das Árvores”, “Rosa de Versailles” e “De Eroica Com Amor” —, introduzem-se algumas questões temáticas e visuais que marcaram a sua agenda ética e estética, dominada pela política identitária.
Palavras-chave: banda desenhada / Grupo do Ano 24 / Japão / género / *shōjo manga*.

Abstract: *The Year 24 Group is a historic set of authors who revolutionized shōjo manga (Japanese girls' comics) in the 70s. By delving into four representative works — “Heart of Thomas,” “Poem of the Wind and the Trees,” “Rose of Versailles” and “From Eroica With Love” —, this paper introduces some thematic and visual cues that marked their ethical and aesthetic agenda, one dominated by identity and gender politics.*
Keywords: *comics / Year 24 Group / Japan / gender / shōjo manga.*

Introdução

Nos anos 70 do século XX, uma revolução tomou de assalto o *shōjo manga* — banda desenhada japonesa para raparigas —, elevando-o da posição marginal que até então ocupara para a vanguarda da cultura popular nipónica. No olho da tempestade, esteve um conjunto nebuloso de autoras na casa dos 20 anos que, juntas, ficaram conhecidas como *Nijūyo-nen Gumi*, ou Grupo do Ano 24 (GA24). Neste artigo, proponho uma introdução à sua obra revolucionária, mas ainda largamente desconhecida do público ocidental.

De modo a cobrir quer as inovações narrativas e visuais, quer a diversidade interna do GA24, focar-me-ei em quatro obras fundamentais de quatro das suas autoras mais representativas. No primeiro capítulo, abordarei *Tōma no shinzō* (“Coração de Tomás”, 1974-75), de Moto Hagio, e *Kaze to ki no uta* (“Poema do Vento e das Árvores”, 1976-84), de Keiko Takemiya. No segundo, *Berusaiyu no bara* (“Rosa de Versailles”, 1972) de Riyoko Ikeda, e *Eroica yori ai o komete* (“De Eroica Com Amor”, 1976 — presente) de Yasuko Aoike.

2. Amor de rapazes com corações de rapariga

“Coração de Tomás” (CT) e “Poema do Vento e das Árvores” (PVA) são obras “gémeas” que estabeleceram algumas das características mais icónicas e inovadoras do GA24 (Figura 1). Ambas contam histórias trágicas de amor entre rapazes — Eric e Julie na primeira, Gilbert e Serge na segunda —, passados em colégios católicos na Europa (Alemanha e França) em finais do século XIX, abordando temas melindrosos como o suicídio, o abuso sexual, o racismo e a pedofilia (Figura 2). Colegas de quarto em Tóquio, Hagio e Takemiya partilhavam interesses que se revelaram determinantes na criação destas obras: por um lado, a vontade de construir narrativas complexas e psicológicas com temas arrojados, influenciadas por *bildungsroman* como *Damien* de Hermann Hesse (Shamoon, 2012: 105); por outro, o fascínio com histórias de amor entre rapazes, fomentado por filmes europeus como *Les Amitiés Particulières* (Thorn, 2012: 520). Este último culminou na introdução do género *shōnen-ai* (“amor de rapazes”) na banda desenhada por Hagio e Takemiya — do qual CT e PVA são considerados obras-primas —, bem como da figura sexualmente ambígua do *bishōnen*, ou “rapaz belo”.

A homossexualidade masculina e os *bishōnen* são, ainda hoje, motivos pre-valentes no *shōjo manga* que suscitam perplexidade. Contudo, o *shōnen-ai* é uma torção, mais do que uma ruptura, na tradição da cultura *shōjo* da primeira metade do século XX, caracterizada pela “classe S” ou “relações S” (Shamoon, 2012: 105-111). A relação S define um tipo de “amizade apaixonada” entre



Figura 1 - Capas dos primeiros volumes de “Coração de Tomás”, à esquerda (Hagio, 1975), e “Poema do Vento e das Árvores”, à direita (Takemiya, 1977).

Figura 2 - Exemplos de temas arrojados em “Coração de Tomás” (1974-75), de Moto Hagio, e “Poema do Vento e das Árvores” (1976-84), de Keiko Takemiya: o suicídio de Tomás, à esquerda (Hagio, 2012: 3), e cena de sexo entre Gilbert e Serge, à direita (Takemiya, 1977-84).

raparigas, assente no discurso do amor espiritual (*ren'ai*) típico da literatura da Era Meiji, canalizado para relações homossociais arrebatadas mas sexualmente inocentes (Shamoon, 2012: 11, 29). O mundo privado e protegido das relações S permitia às adolescentes expressarem os seus desejos em moldes impossíveis nas relações heterossexuais, envoltas em tabu e controladas pelos homens (Shamoon, 2012: 11). O romance *Otome no minato* (“O Porto das Raparigas”,



Figura 3 · Ilustração de Nakahara Junichi para *Otome no minato* (1937), à esquerda (Shamoon, 2012: 39), e página de *Sakura namiki* (1957) de Takahashi Makoto, à direita (Takahashi, 2006), típicas da estética classe S.

Figura 4 · Gilbert Cocteau, protagonista de “Poema do Vento e das Árvores”, de Keiko Takemiya (1976-1984), como exemplo de *bishonen* (Takemiya, 1977-84).

1937-38) e a banda desenhada *Sakura namiki* (“As Filas de Cerejeiras”, 1957) são exemplos emblemáticos de classe S, narrando triângulos amorosos entre estudantes de colégios para raparigas (Shamoon, 2012: 38-45, 93) (Figura 3). É já na década de 70, com o GA24, que as “amizades apaixonadas” entre rapazes se tornam mais populares na cultura *shōjo* (Shamoon, 2012: 104).

Indissociável do *shōnen-ai* é o emergir do *bishōnen* no *shōjo manga*, um termo utilizado para designar rapazes adolescentes com traços andróginos ou “femininos”, esbeltos e depilados, com olhos grandes e expressivos e, frequentemente, cabelo comprido (Tvtropes, s.d.). Porque a percentagem de

feminilidade varia entre *bishōnen*, o factor decisivo é a sua beleza compósita, combinando componentes masculinos e femininos de uma forma que sublinha “a artificialidade da própria noção de género ao justapor estereótipos sexuais que representam a androgenia através de múltiplas variações” (Antononoka, 2011: 3). No contexto do *shōnen-ai*, a ambiguidade sexual dos *bishōnen* — “corpos masculinos com corações de raparigas” (Antononoka, 2011: 2) — permitiu a autoras como Hagio e Takemiya explorarem questões ligadas à sexualidade e ansiedades femininas de uma forma renovada, que a convencional classe S não lhes possibilitava (Shamoon, 2007: 7) (Figura 4).

Em termos formais, Hagio e Takemiya desenvolveram a visualidade háptica característica do GA24 a partir das convenções estilísticas da cultura *shōjo*, combinando uma qualidade caligráfica e serpenteante do traço com efeitos atmosféricos, símbolos e metáforas visuais. Neste reportório — que inclui elementos figurativos, como flores, e abstractos e atmosféricos, como brilhos cruciformes, bolhas e efeitos pontilhistas e traço interrompido —, os ornamentos não têm um significado fixo e inequívoco. Pelo contrário, surgem afixados a emoções ou sentimentos complexos, não necessariamente verbalizáveis, assumindo valências emocionais localizadas através de um seu uso “acústico” e estrutural: provocando, através da complexidade e densidade da ornamentação, variações na distribuição das imagens que afectam a percepção do tempo e tom diegético; e produzindo sentido face à posição que ocupam na topografia da página (Figura 5). Como um “sismógrafo” emocional, esta estratégia adequa-se ao género do *bildungsroman* enquanto narrativa focada na evolução psicológica e moral dos protagonistas. (Sousa & Tomé, 2013)

Esta visualidade háptica manifesta-se, igualmente, na ruptura com a grelha em que a página se abre a espaços nómadas de deambulação sensorial. Por oposição à ortogonalidade das vinhetas, o espaço háptico privilegia a multiplicidade e o encadeamento (mais do que entrecruzamento) de elementos heterogéneos. Em CT e PVA, este espaço é conseguido através da simultaneidade e contiguidade de personagens, recorrendo a desdobramentos do espaço-tempo e cenas e figuras “abertas” ou fragmentadas, fundidas entre si numa dinâmica de multicamadas em que presente, memórias e tempo mítico se sobrepõem (Figura 6). Estes espaços podem circunscrever-se a uma ou duas vinhetas ou abarcar toda a página, ressurgindo com maior e menor intensidade e atingindo o seu potencial dramático na articulação recíproca e constante com a regularidade das vinhetas ortogonais, jogada na economia geral das obras. O háptico, enquanto qualidade plástica, torna-se assim sinónimo de situações particularmente investidas de afecto (momentos de conflito emocional ou autodescoberta), ligadas diacronicamente ao longo da narrativa (Figura 7). (Sousa & Tomé, 2013)

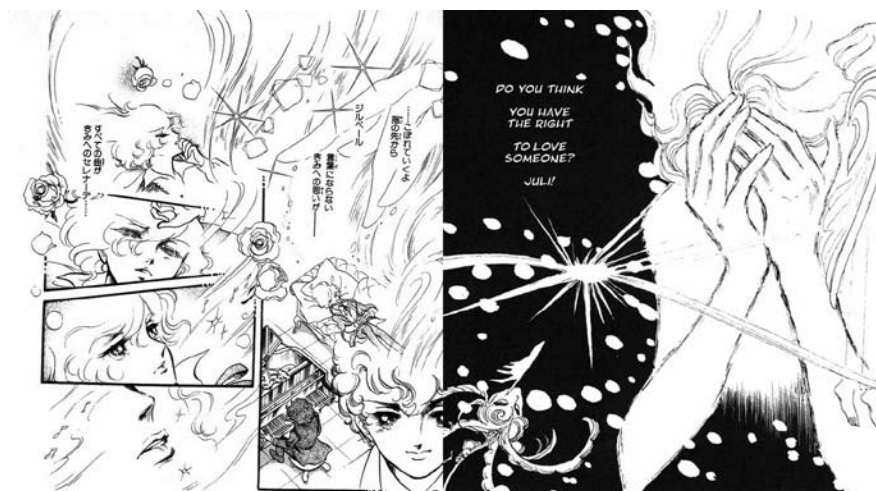


Figura 5 · Detalhes de “Poema do Vento e das Árvores” (1976-84) de Keiko Takemiya, à esquerda (Takemiya, 1977-84), e “Coração de Tomás” (1974-75) de Moto Hagio, à direita (Hagio, 2012: 252), como exemplo da visualidade háptica.

2. De Versailles a James Bond

Se CT e PVA introduziram inovações narrativas e visuais que marcaram definitivamente o *shōjo manga*, é importante reforçar que estas características se exteriorizam de modos diversos dentro do GA24. Outros clássicos do género, como “Rosa de Versailles” e “De Eroica Com Amor” (DECA) ilustram como Riyoko Ikeda e Yasuko Aoike (respectivamente) oferecem soluções diferentes para preocupações éticas e estéticas semelhantes.

No drama histórico “Rosa de Versailles” (RV), a relação S assume, paradoxalmente, uma manifestação heterossexual. Sucesso estrondoso desde o início da seriação em 1972, RV conta a história de Oscar Jarjays, uma jovem mulher educada como um rapaz pelo pai, que se veste e comporta como um homem. Líder natural e espadachim exímia, Oscar torna-se comandante da Guarda Imperial de Maria Antonieta, mas acaba por renunciar ao seu estatuto aristocrático para abraçar os ideais da Revolução Francesa, morrendo durante a Tomada da Bastilha (Figura 8). RV introduziu uma dimensão política sem precedentes no *shōjo manga* — Ikeda pertencia ao Partido Comunista Japonês e, como o resto do GA24, crescera durante o pico da contestação estudantil nos anos 60 —, explorando ideais igualitários que se estendem ao conteúdo romântico da história (Shamoon, 2012: 121,123). Incapaz de fixar-se num papel apenas masculino ou



Figura 6 - Exemplo de sobreposição de memórias e tempo mítico numa vinheta de “Coração de Tomás” (1974-75), de Moto Hagio, representando Eric e Julie como personagens da mitologia grega (Hagio, 2012: 433).

Figura 7 - Detalhe de página de “Coração de Tomás” (1974-75), de Moto Hagio, como exemplo de espaço háptico (Hagio, 2012: 465).

apenas feminino, incluindo no contexto de uma relação S com a estereotipicamente feminina Rosalie Lamorlière, Oscar desafia a dinâmica binária presente nas representações tradicionais tanto do romance heterossexual, como da classe S (Shamoon, 2007: 10-11) (Figura 9).

Oscar acaba por apaixonar-se, sim, pelo amigo de infância André Grandier, que não só se torna progressivamente mais semelhante à heroína em termos físicos, como é emasculado pela sua posição social baixa (um serviçal na casa dos Jarjays), cegueira resultante de um ferimento em batalha — colocando-o numa posição de dependência e castração simbólica —, e dores emocionais devido ao amor que julga não correspondido por Oscar (Shamoon, 2007: 11-12). Segundo Shamoon, “enquanto mulher masculina e homem emasculado, Oscar e André parecem-se física e simbolicamente, indicando que a história ainda opera dentro da estética da igualdade que permeia tanto as revistas para raparigas do pré-guerra como o *shōnen-ai* no *shōjo manga* do pós-guerra” (Shamoon, 2012: 127). Existem precedentes na cultura *shōjo* para esta ambiguidade, ou “neutralidade” (Shamoon, 2012: 131), sexual: as mulheres que representavam papéis masculinos no teatro musical Takarazuka no pré-guerra, ou a protagonista Sapphire de Tezuka Osamu, uma princesa com dois corações, um de rapaz e outro de rapariga (Figura 10). No entanto, em RV — que apresenta uma das primeiras “cenas na cama” da história do *shōjo manga* (Shamoon, 2007: 14-15) —, é o mundo adulto do romance heterossexual que é re-imaginado à luz de uma política igualitária ou “homogénero”, que possibilita o amor espiritual (Shamoon, 2012: 136) (Figura 11).

Apesar do GA24 ter ficado conhecido pelas histórias “sérias”, este não é o único modo através do qual se expressa. A prová-lo está “De Eroica Com Amor” (DECA), jóia *camp* que, apesar de largamente negligenciada em termos de atenção crítica, é uma das obras mais influentes do grupo (Thorn, 2004 a e b). Correndo desde 1976, DECA é uma aventura internacional à maneira de James Bond (o título joga com o famoso *From Russia, With Love*), entrelaçando comédia e acção, em que um agente alemão da NATO, Klaus Eberbach, persegue e é perseguido pelo ladrão de arte Eroica, um lorde inglês *gay* chamado Dorian Gloria. O efeito cómico resulta tanto das personagens idiossincráticas, como do “choque cultural” entre os protagonistas que o destino força a conviver e, por vezes, colaborar: por um lado, “Klaus de Ferro”, um militar irascível que valoriza a eficácia nas missões acima de tudo; por outro, Eroica, um homossexual flamejante e esteta hedonista inspirado na estrela de *rock* Robert Plant (Gravett, 2004: 90). Tal como Oscar e André, Klaus e Eroica são um “casal” igualitário (mesma estatura física e rostos semelhantes), estabelecendo um modelo de *bishōnen* “masculinizado” — ombros largos, queixos quadrados, porte atlético — que, mais do que os adolescentes acriançados de Hagio



Figura 8 - Oscar Jarjayes, a protagonista de “Rosa de Versailles” (1972-73), de Riyoko Ikeda, empunhando a bandeira tricolor antes da Tomada da Bastilha (Ikeda, 2011).

Figura 9 - Oscar assumindo vários papéis de gênero em “Rosa de Versailles” (1972-73), de Riyoko Ikeda: à esquerda, num papel “masculino” na relação S com Rosalie Lamorlière; ao centro, num vestido, procurando atrair a atenção do Conde Hans Fersen, que a vê apenas como homem; à direita, como *playboy*, para contrariar o noivo, Conde of Girodelle, que a vê apenas como mulher. (Ikeda, 2011)

Figura 10 - À esquerda (*Takarazuka Girls’ Revue*, 1936), *musumeyaku* (atriz em papel feminino) com duas *otokoyaku* (actrizes em papéis masculinos) na companhia de teatro musical Takarazuka, em 1935. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Takarazuka_Revue#mediaviewer/File:Akino,_Katayama_and_Miyajim.jpg
À direita (Tezuka, 1977), Sapphire na capa do terceiro volume de *Ribbon no Kishi* (1953-56), de Osamu Tezuka. Fonte: <http://gamazoar.tumblr.com/post/20824651110>



Figura 11 - Sequência em que Oscar e André consumam o seu amor em “Rosa de Versaillies” (1972-73), de Ikeda Riyoko, enfatizando a semelhança física e igualdade através da comparação com os gêmeos mitológicos Pollux e Castor (Ikeda, 2011).



Figura 12 · Klaus e Eroica numa ilustração de "De Eroica Com Amor" (1976), de Yasuko Aoike (Aoike, s.d.).

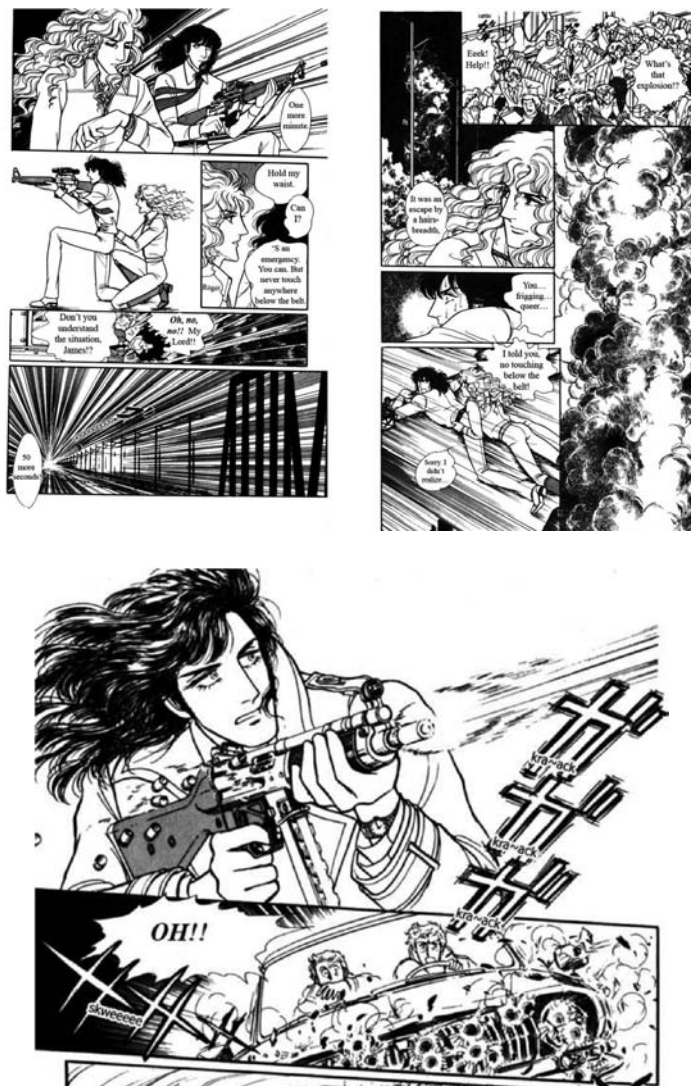


Figura 13 - Em cima de um comboio em movimento, Eroica segura na cintura de Klaus para que este possa executar um disparo. “Segura-me na cintura,” diz Klaus. “Posso?” pergunta Eroica. “É uma emergência. Podes. Mas não toques em nada a baixo do cinto,” responde Klaus. No final, Eroica acaba deitado sobre as nádegas de Klaus, para fúria do último (Aoike, 1979).

Figura 14 - Detalhe de uma página de “De Eroica Com Amor” (1976), de Yasuko Aoike, mostrando Klaus durante uma sequência de acção (Aoike, 1979).

e Takemiya, marcou a cultura *shōjo* nos anos 80 e 90 (e.g. a transição do *shōnen-ai* para o mais francamente erótico género *yaoi*) (Figura 12).

O elemento tantalizante da DECA passa pela relação de amizade-ódio em que, apesar de Klaus rejeitar constantemente os avanços de Eroica (com diferentes graus de nojo e indignação que em nada desencorajam o último), as circunstâncias conduzem a momentos de contacto físico forçado ou à necessidade de protegerem-se mutuamente (Figura 13). Cabendo, grosso modo, na categoria do *shōnen-ai*, estas interacções são certamente definidoras da narrativa; porém, um dos aspectos mais inovadores da série — publicada, desde o início, na revista de *shōjo manga* *Princess* — é a ênfase distinta nas aventuras de espões e intrigas políticas que conduzem a história. Aoike oferece um reportório caleidoscópico de acções, parafernália e lugares: de submarinos e *zeppelins* a perseguições em tanques e helicópteros, armas desde revólveres a bazucas, a Europa dos Alpes ao Pártenon, paisagens geladas do Alasca e desertos escaldantes do Iraque, e uma lista infindável de cidades desde Londres e Paris a Beirute e Istambul (inclusive uma passagem por Lisboa), onde se medem forças adversárias como a Interpol, o FBI, o KGB e os neonazis, no quadro geral da Guerra Fria. Desafiando as convenções, DECA trouxe a acção “pura e dura” para o território do *shōjo manga* — privilegiando vinhetas ortogonais mais do que a visualidade háptica típica do GA24 —, balançando com mestria momentos que alcançam do humor *slapstick* ao thriller *hardboiled* (Figura 14).

Conclusão

“Coração de Tomás”, “Poema do Vento e das Árvores”, “Rosa de Versailles” e “De Eroica Com Amor” são quatro obras revolucionárias no contexto da banda desenhada japonesa nos anos 70. Reinventando elementos visuais e narrativos da cultura *shōjo* do pré e pós-guerra (e.g. relações S, travestismo, visualidade decorativa), autoras como Moto Hagio, Keiko Takemiya, Riyoko Ikeda e Yasuko Aoike trouxeram para as revistas de *shōjo manga* (dirigidas a raparigas adolescentes) personagens psicológica e emocionalmente complexos, narrativas onde se exploram questões políticas, filosóficas, sexuais e sociais, e géneros tipicamente masculinos como o *thriller* e a ficção científica. Para tal, foi necessário “deslocarem-se” estrategicamente para territórios livres dos constrangimentos da realidade mais próxima: outro sexo, outros tempos, outros lugares (e.g. *shōnen-ai*, séculos passados, Europa). O Grupo do Ano 24 partilhou, assim, não só um espaço histórico e cultural comum, como um novo sistema de valores (estéticos e éticos) para o *shōjo manga* — não monolítico, mas heterogéneo e adaptável à visão de cada autora.

Referências

- Antononoka, O. (2011, Julho) *Bishōnen — the Four Elements*. Artigo apresentado na conferência Examining "Women's Manga": Research Reports by 5 Graduate Students, Quioto, Japão. [Consult. 2015-01-12]. Disponível em <URL: http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/joseimanga_AntononokaOlga.pdf>
- Aoike, Yasuko (1979) *Eroica yori ai o komete*. Tóquio: Princess Comics. Kana [Consult. 2015-01-12] Scanlation por Kx/M.Price. Disponível em < http://www.mangahere.co/manga/eroica_yori_ai_wo_komete/>
- Aoike, Yasuko (s.d) *Eroica yori ai o komete*. [Consult. 2015-01-12] Scanlation por grupo desconhecido. Disponível em <http://home.arcor.de/natsu_esda/extras/scanlations/eroica_scanlations.htm>
- Gravett, Paul (2004) *Manga: 60 Years of Japanese Comics*. Londres: Laurence King. ISBN 1-85669-391-0
- Hagio, Moto (1975) *Toma no shinzo*. Tóquio: Flower Comics. [Consult. 2015-01-12] Digitalização de capa de livro. Disponível em <URL: <http://suihiru.tumblr.com/post/99520174712>>
- Hagio, Moto (2012) *Heart of Thomas*. Seattle: Fantagraphics. ISBN: 978-1-60699-551-8
- Ikeda, Riyoko (2011) *Rose de Versailles*. Paris: Kana [Consult. 2015-01-12] Disponível em <http://www.mangahere.co/manga/rose_of_versailles/>
- Shamoon, D. (2007) Revolutionary Romance: The Rose of Versailles and Transformation of Shojo Manga. *Mechademia*, 2, 3-17.
- Shamoon, Deborah (2012) *Passionate Friendships: The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press. ISBN: 978-0-8248-3638-2
- Sousa, A. M. & Tomé, J. (2013, Setembro) *Provas de Contacto: Dispositivo hápticos em Heart of Thomas, de Moto Hagio*. Artigo apresentado nas 3ª Conferências de Banda Desenhada em Portugal, Lisboa, Portugal.
- Takahashi, Makoto (2006) *Sakura namiki*. Tóquio: Shogakukan. [Consult. 2015-01-12] Scanlation pelo grupo Lililicious. Disponível em <URL: http://www.mangahere.co/manga/sakura_namiki/>
- Takemiya, Keiko (1977-84) *Kaze to ki no uta*. Tóquio: Flower Comics. [Consult. 2015-01-12] Scanlation pelo grupo Obsession. Disponível em <URL: http://www.mangahere.co/manga/kaze_to_ki_no_uta/>
- Thorn, M. (2004 a). Girls' Stuff, May (?) '94. [Consult. 2015-01-12] Disponível em <URL: http://www.mattthorn.com/shoujo_manga/girls_stuff/gs94-03-08.html>.
- Thorn, Matthew (2004 b) Girls And Women Getting Out Of Hand: The Pleasure And Politics Of Japan's Amateur Comics Community. In Kelly, W.W. (ed.), *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan* (pp. 169-187). Albany, Nova Iorque: State University of New York Press. ISBN: 0-7914-6032-0
- Thorn, Matthew (2012) Introduction. In Hagio, Moto, *Heart of Thomas* (pp. 518-521). Seattle: Fantagraphics. ISBN: 978-1-60699-551-8
- Tvtropes. s.d. Bishōnen. [online] [Consult. 2015-01-12] Disponível em <URL: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Bishonen>>.

Alma e identidade na obra de David Nebreda

Identity at the work of David Nebreda

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA*

Artigo completo submetido a 9 Janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Doutor em Artes pela Universidad Complutense de Madrid.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina-UEDESC, Centro de Artes(CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV), Programa de pós-graduação em Artes Visuais(PPGAV). Avenida Madre Benvenuta, 2007 — Itacorubi, Florianópolis — SC, CEP 88035-901 — Brasil. E-mail: acvargass@gmail.com

Resumo: O artigo estabelece uma relação entre os conceitos de alma e identidade com a obra do fotógrafo espanhol David Nebreda para evidenciar a singularidade e importância desta produção artística dentro da estética fotográfica contemporânea como um dos mais pungentes, realistas e impressionantes registros da condição existencial contemporânea pela busca do sentido da vida apoiada apenas no corpo.

Palavras-chave: Nebreda / corpo / fotografia / alma / identidade.

Abstract: *The paper establishes a relationship between the concepts of soul and identity with the work of Spanish photographer David Nebreda to highlight the uniqueness and importance of this artistic production in to contemporary photographic aesthetic as one of the most poignant, realistic and impressive records of contemporary existential condition for the search the meaning of life supported only in the body.*

Keywords: *Nebreda / body / photography / soul / identity.*

Introdução

Pensar a obra de David Nebreda a partir de uma relação com os conceitos de alma (Platão) e identidade (Locke, 1996; Hume, 2006) evidencia a singularidade desta produção artística fotográfica.

Os conceitos de identidade ou de alma, tal como predominantes na filosofia ocidental, nos auxiliam a entender a obra deste artista como um dos mais

pungentes, realistas e impressionantes registros da condição existencial contemporânea pela busca do sentido da vida apoiada apenas no corpo.

1. Alma, identidade e razão

O conceito de alma, que tem sua origem no termo latino *anima*, está tradicionalmente associado ao princípio da vida dos seres vivos e que sobrevive à finitude da corporeidade destes. Tal ideia que encontramos ao longo do passado da humanidade perdura em diferentes doutrinas religiosas. Não é equivocado, no entanto, atribuir a Platão a primeira formulação clara da visão dualista entre alma e corpo como realidades distintas. Na proposição platônica, mais importante que a distinção filosófica entre a natureza substantiva da alma e do corpo é a relação que o filósofo estabelece entre alma e conhecimento que, por primeira vez na história, é relacionado ao conceito de Ideia (Santos, 1999: 64). Outro elemento de grande importância na elaboração do conceito de alma como conhecimento racional por parte de Platão é a memória, pois é através da reminiscência que a alma recorda a Ideia original. Esta relação entre alma e memória é fundamental para a formulação dos conceitos platônicos de ética e justiça, pois somente a alma que recorda pode responder por seus atos. E afinal, qual o sentido da sobrevivência da alma no *post mortem* se as lembranças de quem somos não nos acompanham? Não são estas memórias o que nos permitirá no mais além seguir sendo quem fomos aqui, para além de nossa corporeidade? Assim, Platão, através da relação entre razão, memória faz da alma, o conceito fundamental para a definição do ser humano. Esta concepção, incorporada pela doutrina cristã, predominou por séculos na história da filosofia ocidental passando por Santo Agostinho até o Descartes, definindo a alma como dotada de razão e relacionando-a com a consciência.

Já o termo *identidade pessoal* é bem mais recente e busca diferenciar o Eu do indivíduo. *Grosso modo*, não é equivocado pensar que o conceito de identidade pessoal, sob vários aspectos substitui na filosofia ocidental a concepção de alma. John Locke (1632-1704) relacionou o termo identidade pessoal ao *self* ou *si próprio* expressando a singularidade, isto é, o que diferencia cada um de outros homens ou seres humanos mas não apenas fisicamente como também e, principalmente, subjetivamente. Esta subjetividade, por sua vez, está diretamente relacionada não apenas às experiências sensoriais, físicas ou subjetivo-emocionais, mas a uma capacidade de recordação destas experiências. Aquilo que vivemos, que experienciamos, nos constitui no que somos se podemos recordar. Locke também relaciona a identidade pessoal com a consciência, isto é, com a reflexão (racional) que um faz sobre si mesmo. Desta forma, o que definiria a identidade



Celui qui naît avec des signes de sang et de feu.

Figura 1 - David Nebreda: *Celui qui naît avec des signes de sang et de feu*. Sem data.

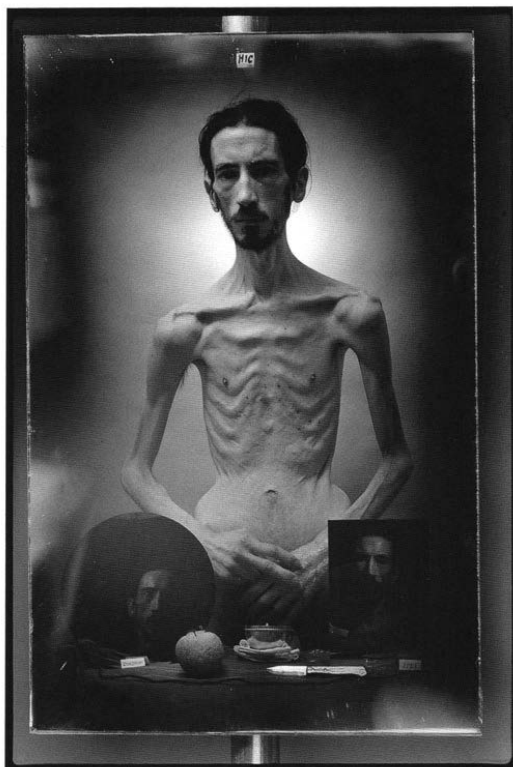
pessoal é a capacidade de um indivíduo pensar racionalmente sobre si próprio hoje, reconhecendo-se como o mesmo que pensava no passado e que vai pensar no futuro, embora o pensamento (como o corpo) do passado e do futuro não sejam os mesmos do presente. Locke assim, ao formular seu conceito de identidade pessoal, ainda que não negue o vínculo histórico entre memória e razão na constituição da alma, resta importância a existência da mesma.

David Hume (1711-1776), por sua vez, discorda de um conceito de identidade pessoal como o formulado por Locke, que expressa uma unidade do Eu. Para ele, a mente não é mais que um palco teatral no qual uma sucessão de percepções faz sua aparição. A identidade emerge assim como um conjunto de impressões constantemente alteradas cuja unidade, isto sim, é dada pela memória pois é ela que mostra as relações existentes entre as impressões do passado e do presente, formando assim uma ilusória ideia de unidade. Por este motivo é que Hume — ainda que coincida com Locke em associar memória e razão — por considerar o Eu uma ilusão, tampouco sustenta a existência da alma uma vez que esta se manifestaria como unidade. Hume assim, antecede em mais de dois séculos, a compreensão fragmentária da identidade pessoal formulada na contemporaneidade por teóricos como Hall (2005) ou Giddens (2002).

Tal introdução consideramos pertinente se buscamos em uma via de aproximação para com a obra de fotógrafo espanhol David Nebreda. Se tomarmos a relação entre memória e razão, seja para definir o conceito de identidade pessoal ou o de alma, e se temos ainda em consideração a relação histórica de oposição entre alma e corpo, veremos que a obra de Nebreda se mostra como uma das mais cruas manifestações contemporâneas da solidão existencial e da busca por um sentido no único local possível: o corpo. Um corpo que procura desesperadamente sua alma e sua identidade para encontrar assim sua razão (Figura 1).

David Nebreda, licenciado em Bellas Artes, nasceu em Madrid em 1952 sendo aos 19 anos diagnosticado como esquizofrênico. Se retirou prematuramente do convívio social vivendo enclausurado num pequeno apartamento da capital espanhola, negando-se a tomar medicamentos e submetendo seu corpo a severos processos físicos cujos registros fotográficos foram primeiramente conhecidos pelo galerista parisino Renos Xippas e posteriormente através do editor Léo Scheer, dado a conhecer aos que se dedicam a compreender como na arte contemporânea o corpo é abordado.

Os autorretratos fotográficos de David Nebreda mostram um corpo que é submetido a um verdadeiro martírio. Revelam um conjunto variado de ações cujas consequências sobre o físico captado faz com o que o observador imediatamente relacione estas imagens com os terríveis registros filmicos e fotográficos



La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei.

Figura 2 · David Nebreda, *La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei*. Sem data.

dos campos de concentração da segunda grande guerra. Fosse o autor negro, as imagens remeteriam aos famintos e refugiados de guerras africanas. A substancial diferença é que, na maior parte das vezes, é o próprio Nebreda que submete seu corpo a este martírio.

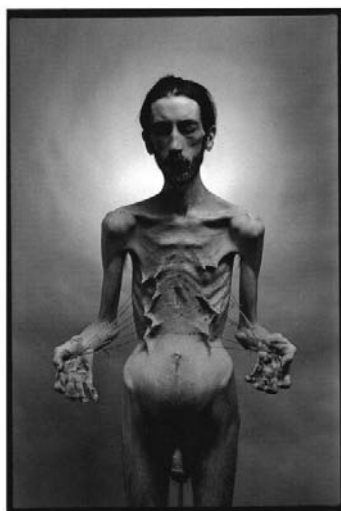
Se a razão é, através da formulação dos conceitos de alma e identidade, um componente essencial na constituição do sujeito, a falta de razão condena o corpo deste unicamente a sua condição de indivíduo pois nega-lhe a possibilidade de *ser* que é dada pela alma ou pela identidade. A ausência da razão empurra o indivíduo-corpo a manter apenas uma relação com o componente restante da constituição do sujeito: a memória. E esta é, em nossa opinião, uma das chaves para se compreender a obra deste fotógrafo.

O observador para reconhecer a força e importância de uma imagem artística não necessita estar em posse dos dados autorais da mesma. Mas uma vez em posse destes não pode eliminá-los de seu juízo de valor. No caso da obra de Nebreda não é preciso saber que o corpo registrado na imagem é o do próprio autor para estabelecer uma associação deste corpo com o de enfermos mentais (Figura 2). Mas o fato de sabermos que o autor não apenas é diagnosticado como esquizofrênico como se nega medicar-se pra o transtorno nos leva, obrigatoriamente a considerar o papel que enfermidade estabelece em sua prática artística.

Nebreda não usa a fotográfica em sua concepção tradicional de registro, pois todo o registro serve para aquele que o fez lembrar. A relação de Nebreda com a memória se faz através do corpo sendo a fotografia uma meta-memória, isto é, um registro que remete ao outro registro. A relação de Nebreda com seu corpo é visceral, eminentemente *carnal*, por redundante que a expressão possa ser pois é única e exclusivamente através da relação entre memória e corpo que esta alma/identitária pode ser buscada. Não são imagens de um corpo que sofre, mas de um corpo que é marcado.

É preciso ter presente que o conceito filosófico de razão que está atrelado ao de alma ou de identidade é, sempre, o de uma razão imputável, isto é, que é possível responsabilizar o autor do pensamento, seja este enunciado ou não. É uma razão reflexiva, consciente de si.

Quando alguém diz: este ou aquele corpo sofre, quer dizer que o Eu do corpo está consciente do sofrimento e não apenas que a carne que constitui o corpo esta ferida, o que implica que está usando um conceito de identidade ou de alma. Mas na moderna concepção filosófica ocidental, a identidade apenas existe quando podemos reconhecer razão e consciência. Algumas religiões, naturalmente, discordam. Mas a obra de Nebreda nos faz lembrar que existe um ponto de inflexão entre as visões da filosofia e da religião: a da arte.



Le fil de la mère.

Figura 3 · David Nebreda, *Le fil de la mère*, sem data.

O fotógrafo espanhol, voluntariamente, marca seu corpo como um registro do *corpo presente*, como um registro da *identidade presente*. Identidade esta, fugaz, escorregadia. Frequentemente sacrifica o corpo ao limite da privação alimentaria; corta, espeta, costura, leva a dor para além do limite racional para registrar — no corpo — que não habitando a razão (nos moldes idealizados da filosofia ocidental) é a marca o caminho para a memória encontrar o rastro no qual a alma ou a identidade pode(m) ser reconhecida(s).

O autorretrato mais singelo, o mais suave realizado por David Nebreda é sempre um retrato que parece não ter identidade pois poderia ser a imagem anônima de incontáveis homens e mulheres que habitam sanatórios pelo mundo afora. De seres humanos cujas identidades foram negadas pela família, pelos amigos, pela sociedade. De seres humanos sem alma, porque abandonados por famílias, amigos e sociedade somente lhes restaria o abrigo, o aconchego que a religião poderia oferecer mas, num mundo moderno/contemporâneo onde o Estado assumiu o papel que a religião ocupava no que se refere aos cuidados com a saúde psicológica, é o *nada* lhes que é oferecido: nenhuma identidade, nenhuma alma. E é aí que a obra artística de David Nebreda se rebela e se

apresenta como um lugar de resistência ontológica. É neste local que sua imagem fotográfica, seu autorretrato comparece como pergunta e como afirmação: Quem sou? Sou Eu! Porque ao registrar este corpo marcado, o que Nebreda nos apresenta é uma imagem para com a qual não podemos estar indiferentes sob pena de nos condenarmos — como ele foi pela sociedade condenado — à condição de *não humanidade*. Em cada retrato, Nebreda se afirma como *ser humano*, independentemente que o *establishment social* ou a história da filosofia nos obrigue a reconhecê-lo apenas como um corpo. Na verdade, os autorretratos de Nebreda não afirmam, eles gritam: Sou humano! Ainda que sem esta razão com a qual a sociedade nos ensina a nos reconhecermos como seres humanos. Para usar as próprias palavras de Nebreda “ Existe uma relação entre o esforço para evitar o espanto de todas as conjugações verbais e ato mágico de vontade pelo qual dizemos: Que isso seja” (Curnier & Surya, 2001: 157).

Conclusão

Referências a esquizofrenia e a religiosidade são presentes em textos do próprio Nebreda, bem como de críticos sobre sua obra. Neste artigo, ao trazermos à tona as relações históricas existentes entre os conceitos de identidade, alma e razão, procuramos evidenciar que a obra deste artista funda-se num território de afirmação do sujeito que é doloroso e solitário e, por isso mesmo, pode ser considerada como um paradigma da condição do ser humano no mundo contemporâneo.

Referências

- | | |
|---|--|
| <p>Curnier, Jean-Paul & Surya, Michel. (2001) SurDavid Nebreda. Paris: Editions Leo Scheer.</p> <p>Giddens, Anthony. (2002) Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.</p> <p>Hall, Stuart (2005) A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Editora DP&A.</p> <p>Hume, David. (2006). Da Imortalidade da Alma e Outros Textos Póstumos. Tradução:</p> | <p>Daniel S. Murialdo, Davi de Souza e Jaimir Conte. Ijuí: UNIJUÍ.</p> <p>Locke, John. (1996) Ensaio Sobre o Entendimento Humano. São Paulo: Editora Nova Cultural.</p> <p>Santos, Bento Silva (1999) A imortalidade da alma no Fédon de Platão. Porto Alegre: Ed. EDIPUCRS.</p> |
|---|--|

Os Nelsinhos de Flávio Abuhab: arte contemporânea multidimensional

The Nelsinhos of Flávio Abuhab: multidimensional contemporary art

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual. Licenciatura em Artes Plásticas, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas); Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP; Pós-Doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP).

Afiliação: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC), Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — Diretório CNPq. Rua da Consolação 930, 01302-907 São Paulo, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão acerca de uma instalação muito peculiar produzida pelo artista brasileiro Flávio Abuhab: *Clássicos*, de 2013. Nela, para homenagear o emblemático agitador cultural Nelson Leirner, o artista se apropria da figura e dos métodos criativos de Leirner — para oferecer ao público um encontro multidimensional com a arte contemporânea.

Palavras-chave: arte brasileira contemporânea / instalação / Flávio Abuhab / Nelson Leirner.

Abstract: *This paper presents a reflection about the very peculiar installation produced by the Brazilian artist Flavio Abuhab: Classics, 2013. In that, to honor the iconic cultural disturber Nelson Leirner, the artist appropriates of the figure and creative methods of Leirner — to offer to the public a multidimensional meeting with contemporary art.*
Keywords: *contemporary Brazilian art / installation / Flávio Abuhab / Nelson Leirner.*

Introdução

O artista Flávio Abuhab, nascido em 1957 na cidade de Santos e presente na cena artística brasileira desde 1985, há bom tempo vem despertando interesse de público e crítica ao propor estruturas visuais baseadas num sofisticado processo criativo, revelando (ou impondo) novas camadas expressivas para imagens da história da arte ou formas e figuras presentes na cotidianidade contemporânea. Vem transitando, assim, entre a crítica das imagens em circulação na cultura — do erudito ao popular — e a inserção autoral, sob sua peculiar intervenção crítico-criativa, de novos conceitos que alteram o destino dos signos dos quais se apropria.

É importante ressaltar que o seu sistema de apropriação de figuras e sinais não se sustenta em esquemático jogo citacionista, meramente determinado por cortes figurais ou recortes expressivos. O que o artista pretende é justamente, da imagem, compreender seu método e extrair sua essência semiótica.

Como o próprio artista afirma ter interesse por:

...obras originais e sua derivações, isto é, obras que tiveram como referência trabalhos realizados por outros artistas, ao longo da história, e onde se pode observar alguns exemplos que bem ilustram as várias maneiras de apropriação, da citação e aproximação, seja por meio de suas características estéticas; por suas produções conceituais ou mesmo pela apropriação da obra em si... (Abuhab, 2013: 39).

O artista, no exercício de sua expressão, quer “rever as imagens e impor novos conteúdos que possam provocar ânimos visuais inéditos” (Rizolli, 1990: 03).

Exemplo agudo de sua artisticidade é a instalação *Clássicos*, apresentada em 2013 na Galeria de Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo/Brasil.

1. Diálogo entre dois artistas

Clássicos se revelou uma instalação-experiência que homenageia Nelson Leirner — emblemático artista e agitador cultural brasileiro que se notabilizou pela realização de diversas instalações com inúmeros objetos agrupados — que discursam sobre a cultura popular brasileira.

Leirner nasceu em 1932, em São Paulo, e ao longo de sua trajetória artística investiu em excêntricas formas de expressão, apresentando objetos que configuraram um complexo sistema de apropriação e acumulação signica — método criativo que iria marcar sua identidade produtiva. Integrou, com Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo e José Resende, o Grupo REX — coletivo que questionava, por meio de exposições, ações e debates, o excesso de institucionalização da arte. Realizou *happenings* e produziu peças destinadas à manipulação pública.

Artista e professor, produziu objetos, intervenções e inúmeros textos meta-criativos em que expunha, com ironia, os vários interesses que controlam o mercado de arte, procurando, ainda, dissolver a ideia de autoria de uma obra de arte.

Participou frequentemente de exposições no Brasil e no Exterior — em eventos coletivos e individuais, tendo trabalhos apreendidos sob a alegação de obscenidade. Em 1998, por exemplo, uma série de trabalhos com intervenções em fotografias de crianças foi censurada pelo juizado de menores do Rio de Janeiro — episódio que desencadeou uma campanha nacional contra a censura nas Artes Visuais.

Leirner notabilizou-se pela construção de sucessivos cortejos (paradas, marchas, desfiles e procissões) plenos de objetos e penduricalhos que, no Brasil, estamos acostumados a ver em feiras livres das cidades interioranas e em lojas do comércio popular da emblemática Rua 25 de Março, em São Paulo, e cujas configurações perpassam o popular e o erudito. Seus cortejos sempre se mostraram coloridos, divertidos e multidimensionais.

Flávio Abuhab, por sua vez, tem Graduação em Artes Visuais, realizada na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, e Mestrado em Artes, publicamente defendido no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista — IA-UNESP.

Artista representante de medianamente duas gerações subsequentes àquela de Leirner, obteve sua formação e sua inserção no cenário artístico brasileiro já reconhecendo toda a fenomênica pulverizante da arte contemporânea — em formas e plasticidades, em expressões e estilos, em imagnetização e conceituação, entre manualidades e tecnologias — e entusiasmado pelo fascínio relacional “entre artistas de várias épocas e culturas distintas ao longo da história, dando a entender que a Arte não esquece a Arte” (Abuhab, 2013: 39).

O artista vem mantendo uma espécie de diálogo com a história da arte por meio de operações de apropriação, citação e aproximação com a produção e procedimentos de artistas que de alguma maneira formam referências ou influências para a sua produção artística. Sua plataforma poética está debruçada sobre as ações de artistas que tiveram como mote criativo obras anteriormente criadas por outros artistas: as releituras, sobretudo presentes nas vanguardas do início do século XX — das colagens cubistas, aos *ready-mades* dadaístas e, depois, na Arte Conceitual e na Arte Pop.

O diálogo entre Flávio Abuhab e Nelson Leirner foi acarretado pela expectativa de estabelecer uma analogia poética, uma vez que Leirner tornou-se, para Abuhab, uma referência, tanto por sua obra como por seus procedimentos em arte. Soma-se a isso a percepção de que Leirner é um artista provocador, crítico, político e, principalmente lúdico em suas proposições — em que é possível perceber uma relação direta e íntima com a história da arte e da cultura.

2. Clássicos

Conceitual e formalmente inspirada na instalação *O Grande Desfile*, exposta por Nelson Leirner, em 1984, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e constituída por um agrupamento de imagens escultóricas pertencentes ao imaginário da cultura popular brasileira (entre elas: santos, personagens folclóricos e animais), *Clássicos*, por sua vez, ocupou uma área de 210x300cm, compreendendo um conjunto de 99 peças em gesso que, apesar de miniaturas, reproduzem fielmente a aparência física de Nelson Leirner. Medindo aproximadamente 30cm de altura, as estátuas receberam um tratamento cromático, cujas vestimentas se referem às cores dos estados de São Paulo (branco, vermelho e preto) e Rio de Janeiro (branco e azul), dos times de futebol Corinthians (branco e preto), Flamengo (branco, vermelho e preto) e da Seleção Brasileira (amarelo e azul) — além de uma estátua vestida totalmente de preto, acentuando a regra volumétrica e a diversidade pictórica (Figura 1).

Assim, os *Nelsinhos* de Flávio Abuhab são agrupados em espaço horizontal retangular, sugerindo a demarcação de uma quadra esportiva — configurando, de modo ensimesmado, tanto os jogadores quanto os torcedores — afinal, Leirner “sempre teve o esporte e, mais especificamente, a ideia de jogo como referência para a sua produção” (Lopes, 2011: 03). Contudo, a forma retangular definida por *Clássico*, conforme a instalação de 2013, não precisaria ser mantida. Das inúmeras possibilidades de agrupamento os pequenos *Nelsinhos* poderiam estar militarmente enfileiramentos, configurados em formatos de platéia, cortejo ou desfile.

A referência à vida do artista, ao futebol e à arte, entretanto, se sobrepôs: seu nascimento em São Paulo e sua transferência para o Rio de Janeiro; sua fervorosa torcida pelo Corinthians e seu entusiasmo pelo Flamengo; o atento interesse pelas cenas da vida brasileira; a crítica, por compreensão da cultura popular, ao sistema da arte contemporânea.

Outrossim, a expectativa de Flávio Abuhab era a de criar uma instalação intencionalmente referendada pelos procedimentos vistos e apreendidos das instalações de Leirner. Porém, em contra partida à diversidade de figuras encontradas em suas montagens, Abuhab decidiu pela seriação de uma única imagem (os *Nelsinhos*): “para criar um jogo de contornos metalinguísticos, colocando Leirner como personagem da instalação — uma espécie de síntese de seus argumentos” (Abuhab, 2013: 34).

Clássico é fruto de uma experiência tridimensional. Domínio espacial até então pouco explorado por Flávio Abuhab — que raramente ultrapassa o limite das duas dimensões, apesar da natureza objetual de sua produção. Da tridimensionalidade ao jogo conceitual estaria, assim, determinada uma instalação multidimensional.



Figura 1 · Flávio Abuhab, *Clássicos*, 2013.
Os Nelsinhos. Foto de Elaine Mathias (2013).



Figura 2 · Flávio Abuhab, *Clássicos*, 2013.
Vista Geral. Foto de Elaine Mathias (2013).

3. Arte contemporânea multidimensional

A multidimensionalidade da obra artística de Flávio Abuhab revela-se pela intensa compreensão dos processos e procedimentos artísticos contemporâneos e nas relações entre forma e linguagem: os *Nelsinhos* de *Clássico*, além de serem superfícies pictóricas em figuras escultóricas, ocupam o espaço de chão, distribuindo-se horizontal e verticalmente; por metalinguagem, subvertem a personalidade homenageada ao transformar o artista Leirner em motivo de arte, justamente para lhe tomar de empréstimo o próprio método constitutivo de suas instalações (Figura 2).

Do processo de criação ao processo de produção — que culminou na instalação — *Clássico* se revelou desafiadora: como modelar os *Nelsinhos* e garantir fidelidade à fisionomia do artista de inspiração? Como compreender a essência metodológica da vasta obra de Leirner sem recair em mera releitura.

O esforço técnico-procedimental foi superado por uma iniciativa de produção compartilhada, com a tercerização de algumas etapas produtivas. O encontro com um mestre gessoiro, o Sr. Almeida (santeiro de profissão!) foi decisivo para a configuração do protótipo dos *Nelsinhos* — que, para sua definição escultórica, reconheceu o uso de imagens fotográficas da personalidade a ser homenageada, colhidas na internet e posteriormente aprimoradas em *software* de tratamento de imagens. Das fotografias escolhidas, uma delas apresentava um Leirner que portava no pescoço uma corrente de penduricalhos — um feixe de signos populares e religiosos, bem ao gosto de suas consagradas instalações.

O detalhe foi incorporado à modelagem dos *Nelsinhos*. Ato icônico, orientou toda a sequência produtiva. À volumetria, somou-se a pintura de superfície, realizada com tinta *spray*. Assim: escultura + pintura = **configuração**. A definição metodológica deu-se, essencialmente, pelo jogo de apropriação imagética, citação repertorial e aproximação conceitual. Bem assim: configuração + agrupamento = instalação. Então: todos os entes (processos e procedimentos artísticos) = *Clássico*.

O resultado final, exposto na Galeria do IA-UNESP, contou, ainda, com o auxílio de uma iluminação dirigida com lâmpadas *spot*, estrategicamente distribuídas nos quatro cantos do ambiente — criando um efeito similar aos dos estádios de futebol.

Conclusão

Por sua peculiar concepção e pela generalização de suas narrativas, *Clássico* deverá ter garantida presença na cena artística brasileira. Pois é uma instalação plena em cultura popular e erudição estética — estado relacional tão frequente no coti-

diano do país e tão perceptível na arte e no artista que lhe conferiu o sopro criativo.

Para reafirmar que a Arte não esquece a Arte, Flávio Abuhab elabora

uma construção imaginativa de linguagem. A linguagem de uma obra de arte contemporânea é o resultado da expressão-comunicação visual instituída pelo artista, por força pessoal e criativa. Transformando o contexto com o qual se confronta e utiliza. É, então, na intensidade inventiva da linguagem que se mede a intensidade criativa (Crispoliti, 2004: 63).

Uma obra composta por referências, amalgamadas por forma e argumento. Assim, talvez, como pensou Lévi Tolstói: “*Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia*” (Tolstói, 2013: 111). A linguagem universal — e multidimensional — da arte contemporânea.

No diálogo Leirner-Abuhab, o investimento multicultural do primeiro — religiosidade, ludicidade, cotidiano, indústria, mercado, ecologia, esporte e história da arte — traduz-se, no segundo, em investimento multidimensional — imagem e materialidade, forma e cor, volume e plasticidade, espacialidade e movimento, erudito e popular, cotidiano e arte — em figuralidade de ampla signagem.

Flávio Abuhab, em determinação livre e ao mesmo tempo comprometida, agiu como se Nelson Leirner tivesse doado, ainda que em multidimensão semi-ótica, seu bastião criativo para que o artista continuasse, *in totum*, o seu projeto artístico — ainda que, por apropriação e citação que: discutem a transição do fazer técnico para o fazer tecnológico; questionam os procedimentos tradicionais de produção artística ao adotar múltiplos processos de consciência e prática de linguagem; desafiam os conceitos de originalidade, de autoria, de autenticidade e de autoria da obra de arte, questionando a natureza da arte e sua definição — de maneira aproximada.

Referências

- Abuhab, Flávio (2013) *A Arte não esquece a Arte. Aproximação: apropriação e citação em Arte*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: IA-UNESP.
- Crispoliti, Enrico. (2004) *Como Estudar a Arte Contemporânea*. Lisboa: Estampa. ISBN: 972-33-2012-6.
- Lopes, Fernanda (2011) *Por quê? In: Nelson*

- Leirner 2011-1961 — 50anos*. São Paulo: SESI-SP.
- Rizolli, Marcos (1990) *Gráfica Popular* (Texto de Apresentação). Americana: Pinacoteca, 1990.
- Tolstói, Lévi (2013) *Infância Adolescência Juventude*. Tradução de Maria A. B. P Soares. Porto Alegre: L&PM. ISBN: 978-85-254-2676-5.

Tiago Baptista: as falhas que nos prendem ao chão

Tiago Baptista: the failures that hold us to the ground

SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista Plástica. Licenciatura em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura (FBAUL). Mestrado em Ensino das Artes Visuais, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (IEUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Largo da Academia, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: susanavrocha@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende dar a conhecer o trabalho do pintor Tiago Baptista e a sua relação com o universo das falhas humanas, objecto das suas pinturas inquietantes. Partindo de textos reflexivos do autor sobre a sua própria praxis, importará compreender o universo temático que ocupa o imaginário de Baptista, interessando particularmente compreender de que modo o seu processo criativo se relaciona com o fracasso.

Palavras-chave: Tiago Baptista / Pintura / Fracasso / Chão.

Abstract: *This article seeks to present the work of the painter Tiago Baptista and how it relates to the universe of the human flaws, object of his disturbing paintings. Starting from Baptista's reflective texts of his own praxis, it will be important to understand the thematic universe that occupies the author's imaginary, particularly how his creative process relates to the failure.*

Keywords: *Tiago Baptista / Painting / Failure / Ground.*

Introdução

Recorro ao uso de um espaço “arruinado” à “omnipresença da ruína”, a lugares que não existem, que são quase lugares do nada, sítios sem função, que foram projectados para determinada acção mas que ficaram desprovidos da sua função a

meio do processo civilizacional, a meio de um projecto de desenvolvimento. [...] É a partir desta ideia de falha, de interrupção de um processo, de um projecto: um projecto social, político, cultural, religioso, de construção daquilo que é a nossa índole, a nossa personalidade, a nossa existência enquanto seres individuais e colectivos, que tento, no fundo, ter presente a ideia de que há uma falha na construção do projecto que somos nós (Baptista, 2011b)

Estas palavras de Tiago Baptista ecoam nas suas pinturas com a mesma concretude do óleo que usa. A ideia de uma civilização fracassada, povoada por anti-heróis que sobrevivem sem conseguirem desligar-se das propriedades lamacentas do chão, ressalta da superfície bidimensional da tela, colando-se na nossa retina e provocando uma sensação de familiaridade primitiva: são realidades que nos compõem o âmago, cenas *dejá vu* sem que delas tenhamos memória precisa. São, parece-me, as imagens escondidas das nossas inquietações.

No decorrer do presente texto procurarei compreender de que forma Baptista recria esta realidade arruinada, qual parece ser a falha que nos assola, porque não a conseguimos ultrapassar e de que forma esta percepção atinge as diversas produções pictóricas do pintor.

1. Lugares arruinados e os seus ocupantes

Nas pinturas de Tiago Baptista há Leiria, há Lisboa, há Berlim. Os lugares onde cresceu, viveu e os lugares que percorreu. Existe o próprio Tiago, a Catarina, a Joana, o André. Família, amigos, e relações humanas, que transparecem na pintura. Algumas personagens estão apenas de passagem — um futebolista, um narciso.... outras perduram. Alguns lugares afundam-se na lama, outros denotam, nas couves e nos fetos, a esperança de uma vida que ascende da terra em direcção ao céu.

O Narciso! O das Fossas, pode ser um qualquer produtor suinícola português. [...] Represento um senhor que se apaixona por si ao ver o seu reflexo numa fossa. Esta ideia surgiu numa viagem que costumo fazer para os lados do Cadaval e vejo lá ao fundo umas fossas a céu aberto, bem bonitas, e que pouco reflectem sem ser a ganância e falta de responsabilidade de quem fez com que essas crateras escavadas na terra, que servem para guardar dejectos de animais, existissem. (Baptista, 2010a).

Esta pintura representa um sujeito, com pinta de futebolista gingão, símbolo da glória, da ascensão social e monetária [...] Este sujeito é um modelo, um módulo, um exemplo a seguir. Aparece aqui como um guardião, o porta-estandarte de uma cultura, o símbolo de uma nação — a Nação Portuguesa, terra de grandes feitos. Por de trás deste sujeito um rebanho espezinha um conjunto de livros. Esta personagem é também um guardador de rebanhos, um “Pastor”. (Baptista, 2010a).

A pintura de Tiago Baptista, mais que autobiográfica, é a pintura de questões que lhe são íntimas: nasce das experienciais visuais, emocionais, sensoriais e sociais que o rodeiam e o tocam de forma premente.

Em 2009, cria a figura do herói nacional, numa crítica clara que exprime tanto de forma visual como de forma escrita no pequeno texto explicativo que publica. Um ano mais tarde surge um narciso numa nova demonstração de incredulidade social. No primeiro caso, foi a personagem (o futebolista) de inspiração real que obrigou ao lugar criado; no segundo, inversamente, foi o lugar (as fossas do cada-val) que reclamou a criação da personagem (Figura 1). Lugares e os seus ocupantes relacionam-se e confundem-se nas mensagens visuais de Tiago Baptista. Se os lugares são ruínas, também as pessoas parecem vestígios de gente — são, em qualquer dos casos, realidades terrenas, pesadas, presas ao chão, sem redenção ou ambição em serem diferentes. Formalmente há, contudo, o destaque da figura humana como nas antigas pinturas de cariz revolucionário, onde o indivíduo se sobrepõe pela sua escala aos demais elementos (Figura 2).

Para além da crítica bem presente, é possível identificar em paisagens e fisionomias uma atmosfera de ruralidade portuguesa. Todo o imaginário patente rejeita a cidade, a noção de progresso ou desenvolvimento — e quando sinais deste surgem são, nas palavras do próprio autor “fábricas que mal funcionam (ou não funcionam de todo), casas esquecidas, caminhos inacabados (ou aproveitados/adaptados da erosão natural), pedras que foram deixadas ao acaso” (Baptista, 2011b).

Mesmo em pinturas criadas no decorrer de uma residência artística em Berlim, durante 2013, é possível pressentir um colapso civilizacional. Um mundo *a posteriori*, um mundo pós perda, agora encharcado e frio, onde o lodo substitui a lama — como é visível em “Untitled” (Figura 3).

O que assola o universo criado por Tiago Baptista, parece ser uma falha transversal: um erro colectivo que nos condena não individualmente mas antes como um todo. Se o Narciso das Fossas é uma metáfora para o egocentrismo e a ganância, e o futebolista é um herói nacional que passeia ovelhas sobre livros, e é admirado pelas qualidades periféricas ao âmbito social, existem também as personagens que perduram. É certo que não são heróis redentores como se poderia esperar num mundo em decadência que se quer imaginar reerguido — são gente; pessoas reais com características boas, más, honestas. São gente que ainda não se desfez em barro, analogia querida a Baptista, na qual me parece relevante deter-me, pois também ela é definidora do universo temático e simbólico da sua pintura.



Figura 1 · Tiago Baptista (2010), *O Narciso das Fossas*.
Acrílico sobre papel, 190x150 cm. Fonte: Tiago Baptista.

Figura 2 · Tiago Baptista (2009), *O Herói Nacional*.
Acrílico sobre papel, 196x200 cm. Fonte: Tiago Baptista.

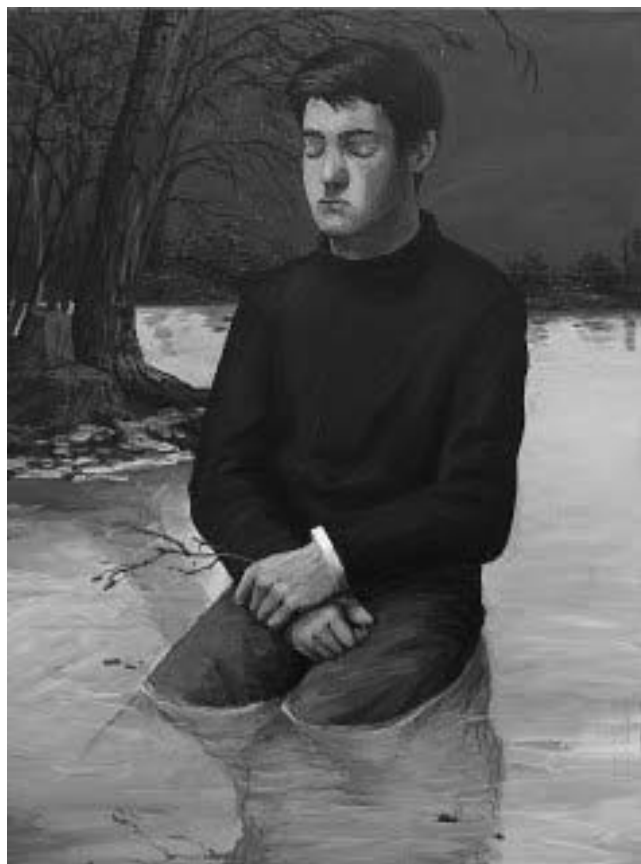


Figura 3 - Tiago Baptista (2013), *Untitled*. Óleo sobre tela, 80x60 cm. Fonte: Tiago Baptista.

2. Barro, terra e falhas

Segundo textos bíblicos Deus disse: "Até que voltes à terra de onde foste tirado porque tu és pó e ao pó voltarás". A divindade condena o Homem à vida de esforço e privação alertando-o também para a sua fragilidade e efemeridade na terra. Apesar da Humanidade ser feita do pó da própria terra misturado com água e, apesar da terra ser a matéria de origem, ela é também símbolo do fim da nossa existência. [...] Estas pinturas, estas imagens, com estas figuras de "formas amassadas", estes "corpos de barro", são "visões" de como seriam os seres humanos se uma entidade mística os transformasse em barro. Este material frágil, de consistência dúbia funciona como metáfora da instabilidade, da fraqueza dos Homens, reflexo dos seus comportamentos sociais e das suas decisões. (Baptista, 2011a)

Nos últimos anos Tiago Baptista tem criado imagens que procuram, através das suas analogias ao barro, evidenciar uma dualidade humana. Existe uma antiga tradição na identificação do barro ou da terra como matéria criadora do homem, transversal a diversas culturas geograficamente dispersas, que o artista conhece bem. Como o próprio aponta, o barro é um material que apresenta uma estranha ambiguidade, sobretudo na tradição artística. É simultaneamente um médium frágil e instável que se parte e desfaz, e é porém um dos materiais mais expressivos numa simbologia ligada à criação, estando inclusivamente visado na Lenda do Nascimento da Pintura (e também da Escultura), descrita por Plínio-o-Velho.

As referências a esta simbologia são várias: segundo o catolicismo, Deus terá moldado o homem a partir do pó; na Mesopotâmia acreditava-se que o Deus Ninmah havia criado as pessoas a partir da moldagem de barro, porém na mitologia grega foi Prometeus quem moldou o primeiro homem a partir da mesma matéria; para os Dogons do norte de África, o ser humano veio da terra; para os Inuit do Alasca o ser humano foi feito em barro pelas mãos do deus Tulungersk, enquanto na mitologia inca, Viracocha tirou do lago Titicaca, a terra com a qual fez o ser humano. Para Tiago Baptista, o barro é simultaneamente génese e fim.

Na pintura "Sem Título" (Figura 4), quatro personagens transformam-se em barro. A fraqueza, que o artista aponta no texto supra-citado, começa a instalar-se, a apoderar-se também dos que lhe eram alheios, como uma condenação contagiosa que se propaga e nos desfaz — um início do regresso ao chão... Esta pintura é talvez uma metáfora de um tipo de morte que nos atinge quando não concretizamos plenamente o nosso potencial. Parece-me que é desta falha que somos acusados, ou antes alertados, a cada imagem criada por Tiago.

Contudo, se tal como o barro a humanidade é dual, a falha, o erro e o fracasso, fazem tanto parte de si, como a força de espírito, a honestidade, a dignidade. Existem com igual relevância e é por isto que mesmo num universo desencantado



Figura 4 · Tiago Baptista (2011), *Sem Título*.
Acrílico sobre tela, 190x230 cm. Fonte: Tiago Baptista
Figura 5 · Tiago Baptista (2013), *Untitled*.
Óleo sobre tela, 30x24 cm. Fonte: Tiago Baptista.

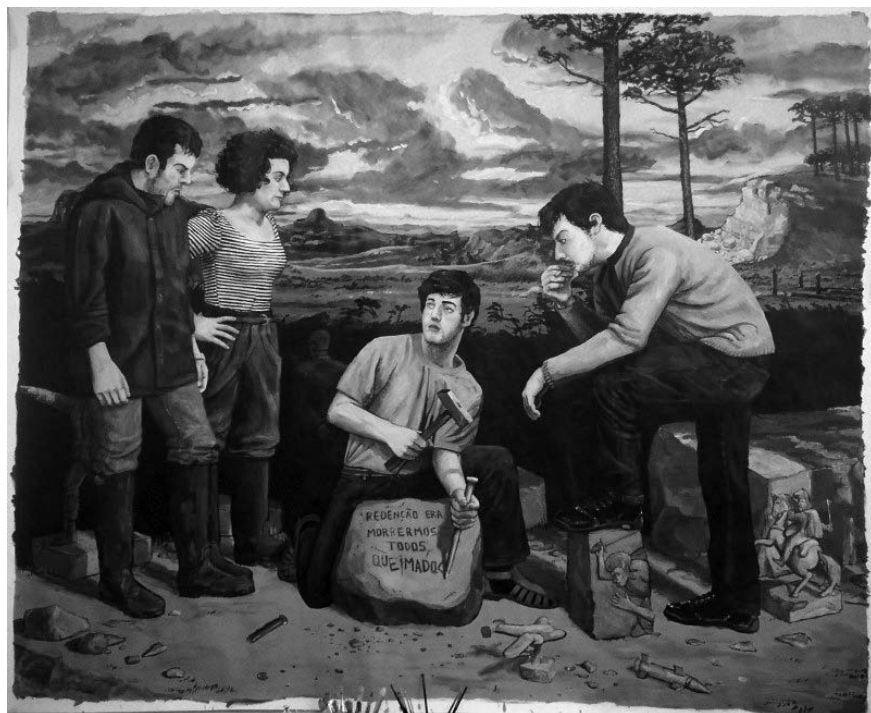


Figura 6 · Tiago Baptista (2010), *Redenção era morrermos todos queimados*. Acrílico sobre tela, 213x255 cm. Fonte: Tiago Baptista.

como o que muitas vezes parece surgir nas pinturas de Tiago Baptista, a redenção através da perfeição se afigura sempre impossível. Em cada pintura há uma atmosfera de ocaso, de tempo que se esgota e se torna irrepetível — quase como se Baptista tentasse recordar-nos que a humanidade é mortal, e o tempo de tentar mudar (mesmo dentro da nossa imperfeição) é agora. Ou, pelo menos, é assim que a vejo.

3. Histórias dentro de histórias

A Tiago Baptista interessa “encenar uma acção que não seja facilmente decodificada, a possibilidade de inventar uma ou várias histórias em redor de cada personagem e das suas relações”, como refere [...] As narrativas sucedem-se e o absurdo das pulsões não controladas e o exercício de uma vontade elementar, descrita em curtos e sintéticos rasgos visuais, remetem-nos para uma literatura que tem em Edgar Alan Poe, Max Aub ou, até, num dado mais deprimido e extenso mas, por vezes, presente, Dostoiévsky, grandes representantes. (Faro, 2009: 54)

Pedro Faro, num artigo publicado na extinta revista *L+Arte*, chamou às narrativas e personagens de Baptista crimes exemplares. São somente crimes pelas histórias que contam e exemplares pela forma verdadeira como são contados. Sobre estes atributos Faro relembra as palavras de Max Aub:

Os homens são aquilo em que os tornaram, e querer considerá-los responsáveis por aquilo que os leva, de repente, a ficar fora de si é uma pretensão que não partilho. As razões evidentes que os levaram ao crime são fornecidas por eles próprios com uma fraqueza total, pois não têm outro desejo para além de se deixarem, por vezes, arrebatar pelo seu infortúnio. (Aub apud Faro, 2009: 54)

Olhando com atenção, podemos perceber que as histórias contadas por Tiago Baptista têm diferentes níveis de narração. Existe sempre uma história maior, já identificada, que relata diferentes falhas humanas. Uma falha que, pensando em Aub, é, para além de culpa individual do sujeito, culpa também do colectivo onde este se insere e até mesmo da natureza que assim o fez. Existe ainda uma narração que nos é dada pela paisagem (Figura 5). Pistas de lugares, de acontecimentos, às vezes pistas de pinturas por outros pintadas (referências para o autor — como na Figura 6 que nos recorda “Et in Arcadia Ego” de Nicolas Poussin). Existe a história de Tiago que transparece nos lugares e pessoas escolhidas e nos temas trabalhados. E por fim, a história que visivelmente se conta na pintura, que muitas vezes é apenas desvendada o suficiente para ser identificável, mas que pede ao observador que a descubra, e reflecta sobre ela. Há um mundo de possibilidades, simbólicas e contemplativas, em cada imagem.

Conclusão

O presente texto procurou dar a conhecer a obra pictórica de Tiago Baptista. Ao longo dele tive oportunidade de referir algumas das características estruturais da pintura deste autor, a um nível temático e formal, das quais destaco a pertinente crítica social que alia a um universo pessoal de representação. Ainda que as suas narrativas surjam de experienciais individuais, estas são facilmente reconhecidas como memórias imprecisas de momentos já vistos ou vividos — pressentidos — pelo observador. São imagens inquietantes que nos transmitem um sentimento de familiaridade. São imagens de falhas irremediavelmente inerentes à condição humana.

Referências

- Baptista, Tiago (2010a) Narciso das Fossas. [Consult. 2015-01-09] Texto e reprodução de Pintura. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2010_04_01_archive.html
- Baptista, Tiago (2010b) O Herói Nacional. [Consult. 2015-01-09] Texto e reprodução de pintura. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2010_04_01_archive.html
- Baptista, Tiago (2011a) Cabeça de Burro. [Consult. 2015-01-09] Texto. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2011-05-01_archive.html
- Baptista, Tiago (2011b) Sem Título. [Consult. 2015-01-09] Texto. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2011-05-01_archive.html
- Baptista, Tiago (2012) O que é isto? [Consult. 2015-01-09] Texto. Disponível em URL: <http://www.fanzinesemartelos.blogspot.pt/p/o-que-e-isto.html>
- Faro, Pedro (2009) "Crimes Exemplares." Revista L+Arte Nº61. Lisboa: Saúde Press.

Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona

Essay: Photography and Painting in the work of Marilice Corona

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual na área de fotografia e professora universitária. Graduação em Publicidade e Propaganda (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação — (FABICO) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde — Bairro Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: Este artigo analisa a obra “Ensaio” da artista brasileira Marilice Corona. A pintora utiliza-se da fotografia de diversas formas em seu trabalho artístico, mas em particular nestas telas veremos como as questões técnicas pertinentes à fotografia são transpostas para seu trabalho em pintura. Estas questões fotográficas influenciam a cor e dimensão de suas pinturas.

Palavras-chave: Pintura / Fotografia / Marilice Corona.

Abstract: This article analyzes the work “Essay” by Brazilian artist Marilice Corona. The painter uses photography in various forms in her artistic work. We see in those canvases how the technical matters pertinent to photography are transferred to her work in painting. These photographic issues influence the color and size of her paintings.

Keywords: Painting / Photography / Marilice Corona.

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho da artista brasileira Marilice Corona (Porto Alegre, 1964), que desde 1990 desenvolve sua obra artística com pintura. Reconhecida no Rio Grande do Sul (Brasil) como uma das pintoras da geração dos anos 90, expõe nacional e internacionalmente desde então. Professora de pintura e desde 2012 é docente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Há em sua trajetória artística um diálogo entre pintura e fotografia desde os anos 1990. Efetivamente, essa relação torna-se visível e se estabelece, no período em que desenvolve sua tese de doutorado "Autorreferencialidade em território partilhado" (2009). Nesse momento, os registros fotográficos dos espaços expositivos onde a obra será exibida, assumem grande importância e também passam a ser o "assunto" ou "motivo de representação" da obra, os mesmos,

[...] Além de serem obtidos e organizados como projeção do que virá a ser realizado, influenciam na cor, nas dimensões, no formato; de registro do processo da pintura passam a motivo da representação e apresentam-se, também, como obra (Corona, 2009: 81).

Propomos neste texto analisar parte de seu trabalho em pintura, exemplificado através da série denominada "Ensaio" (Figura 1), constituída de 20 telas 24 x 18cm (acrílico sobre tela, 2006). Nestas, as fotografias utilizadas no processo de feitura da obra são:

[...] evidências de uma natureza artificial concernente ao meio reprodutivo. As fotografias são utilizadas como imagens supletivas de um real codificado pela ótica do aparelho e pelas impressões das imagens mecânicas (Ribeiro, 2013: 284).

Em "Ensaio" (Figura 1) a pintora trabalha com conceitos relativos as convenções da pintura e com as convenções da fotografia, e é isso que veremos a seguir.

1. A fotografia na obra de Marilice Corona

A fotografia acompanha o trabalho da pintora Marilice Corona desde sua pesquisa de mestrado. As imagens fotográficas ou documentos de trabalho — como define Corona, podem ser utilizadas como referências para os trabalhos de pintura ao invés do modelo vivo ou "ao vivo". Também podem registrar a exposição, com caráter mais documental.

Há também trabalhos em que a pintora expõe somente fotografias, como na obra "Documents de travail", de 2008 (montagem de 162 fotografias digitais em 18 chapas de *foamboard* — Figura 2) ou que expõe pintura e fotografia — como em "Pintura Latente", de 2007 (Figura 3).

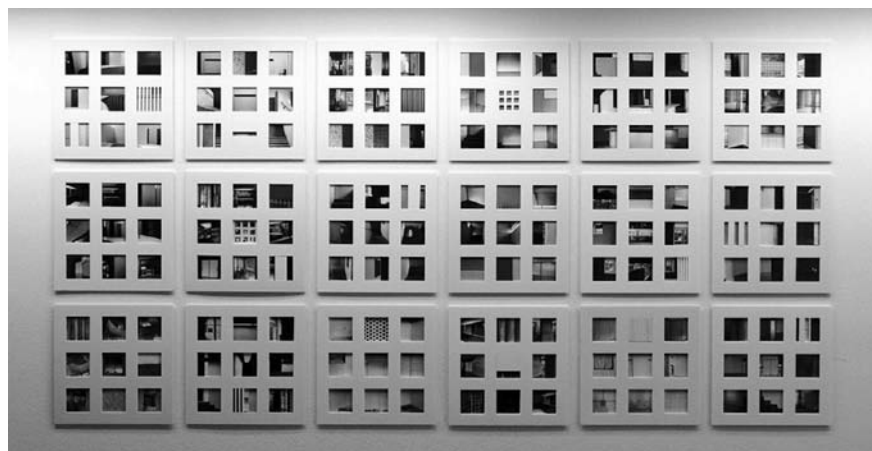
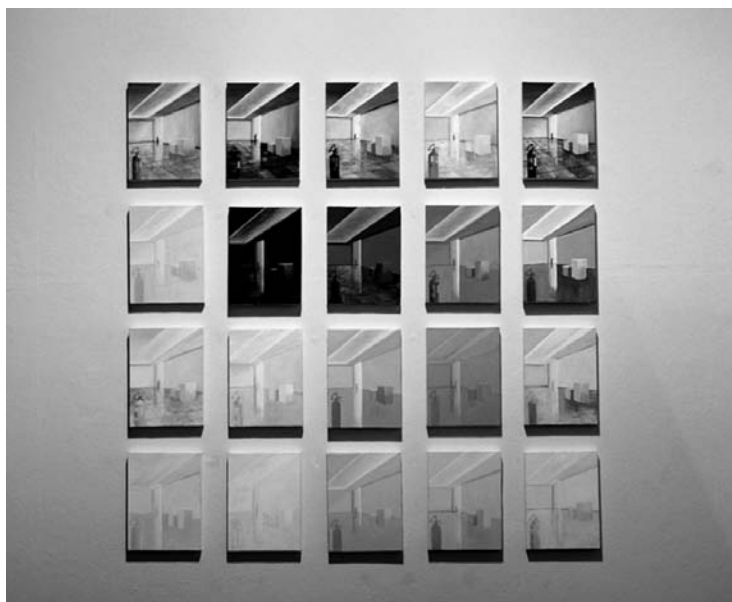


Figura 1 · Marilice Corona, *Ensaio*, 20 acrílico sobre tela 24x18cm, 2006.

Fonte: Marilice Corona.

Figura 2 · Marilice Corona, *Documents de travail*, 162 fotografias digitais em 18 chapas de foamboard, 170x350 cm, 2008.

Fonte: Marilice Corona.

Quanto a origem das imagens e sua materialidade podem ser em *xerox*, reproduções de recortes fotográficos de jornais e de revistas — de decoração como *AD* e *Casa e Jardim* —, e de sua própria infância. Também há o uso de livros de fotografia (*The Human Figure in Motion*, de Eadweard Muybridge) — o que caracterizaria a apropriação de imagens fotográficas de outros fotógrafos. Há fotografias que são encomendadas aos amigos — como aquelas de locais expositivos, por exemplo, o Espaço Arlinda Corrêa Lima no Palácio das Artes em Belo Horizonte (Brasil). A partir de imagens desse espaço expositivo foram feitas as pinturas de “Ensaio”.

E por último, há aquelas que captura através de seu próprio equipamento fotográfico. Nestas, ao executar as fotografias

[...] já existe a intencionalidade da pintura na escolha das imagens: tipo de corte, composição, sequência de imagens, zoom e distância, detalhes e padrões, cor, etc. Quanto à representação do espaço perspectivado na pintura, cabe ressaltar o aspecto fotográfico que este adquire devido às distorções causadas pela natureza das diferentes lentes da câmera fotográfica (Corona, 2009: 82).

Em todos esses casos, a imagem fotográfica substitui o uso do modelo vivo ou do “ao vivo”. Sabemos também que a pintora possui “caixas-arquivo”, o local onde guarda suas fotografias impressas, que ficam disponíveis à mão em seu atelier. Uma prática, quase em desuso na contemporaneidade, substituída pelo computador, tablets ou telefones móveis com câmeras fotográficas, tanto como aparatos de captura, como também de armazenamento, distribuição, compartilhamento e visualização de imagens. Ela retorna a materialidade do material fotossensível. Penso que ainda a materialidade é importante na fotografia, como na pintura. Marilice comenta:

A fotografia assume em meu processo, a princípio, o papel do esboço, do desenho, de caderno de notas. Diferentemente do desenho, a fotografia é formada por planos, massas de cor e luz, e, de meu ponto de vista, tais características a tornam mais próxima da pintura. Não é apenas o aspecto realista da fotografia que a motiva, mas a própria materialidade da cópia. Aliás, as fotografias, que me instigam são aquelas que apresentam um certo aspecto pictórico, certa indefinição, aquelas que me deixam em dúvida de se tratarem de pintura ou fotografia. (Corona, 2009: 82).

2. Relações entre Fotografia e Pintura: obra *Ensaio*

A obra “Ensaio” integrou um projeto que a autora fez especialmente para uma exposição em Belo Horizonte (Brasil) no Espaço Arlinda Corrêa Lima no Palácio das Artes. A mostra *Espaços de Exposição* de 2006 continha somente pinturas.



Figura 3 : Marilice Corona, *Pintura Latente*, fotografia digital e pintura acrílico sobre tela — diptico, 70x140 cm, 2007.
Fonte: Marilice Corona.

Segundo a pintora, ela pediu a dois amigos que moravam em Belo Horizonte que fotografassem o espaço expositivo e que individualmente enviassem as cópias por correio. Ao recebê-las, percebeu que a coloração das fotografias eram diferentes: um lote de imagens tinha uma tonalidade esverdeada — e outro lote, rosada. Isso deu a ela a ideia de pintar o mesmo espaço — a mesma imagem repetidas vezes — em tonalidades diferentes até chegar ao branco. A artista pinta a partir de cinco gamas de cor (preto, azul, verde, rosa, sépia e amarelo), tornando-a cada vez mais esbranquiçada, até quase desaparecer. Como numa tabela de cores, a pintora muda a tonalidade de cada quadro sempre procurando, por fim, uma tela, pelo menos, quase branca. Para Marilice seria, o processo *inverso* da pintura: a imagem é construída com cor vibrante e contraste e ela vai sobrepondo camadas e camadas de tonalidades cada vez mais claras,

[...] até que a imagem quase desapareça — ou seja, pintar e pintar para fazer desaparecer em um processo quase de reversão, de volta ao ponto de origem, à tela em branco (2009: 100).

Questões fotográficas importantes são incorporadas ao trabalho de pintora nesta obra a partir dessa percepção sobre a cor: a temperatura de cor das lâmpadas do ambiente fotografado, a cor resultante da impressão no laboratório fotográfi-

co que cada amigo utilizou e o tipo de superfície de papel fotográfico empregado. Como relata Marilice Corona em sua tese (2009: 94):

As cópias que recebi apresentavam quatro importantes diferenças: a primeira, relativa à cor, [...]; a segunda, relativa à característica do papel (as esverdeadas eram brilhantes, e as rosadas eram foscas); a terceira, relativa à luz, uma vez que as fotografias foram tomadas em dias e iluminação distintos; e, por último, a diferença das dimensões. Somado a isso, no intervalo de tempo entre as duas sessões, o espaço de exposição havia sido reformado e apresentava novos elementos arquitetônicos e de iluminação do local. A iluminação das primeiras imagens era de luz fria, fluorescente, e nas últimas a luz era natural e incandescente. Assim, mesmo capturadas de um mesmo ponto de vista, as imagens apresentavam fortes diferenças de cor e tonalidades relacionadas a uma série de variáveis. Estas diferenças percebidas serviram de mote para introduzir em minha pintura novas questões relativas à cor.

Marilice convoca teoricamente o texto de Arlindo Machado *A Fotografia como expressão do Conceito*, para explicar como se dá o comportamento fotográfico em relação à cor; em particular, cita a passagem em que o autor, também se depara com as limitações impostas pelos meios técnicos na reprodução da cor verde, vista durante uma viagem sua à Patagônia. O autor descreve a limitação do filme (película fotográfica) de registrar a cor de uma paisagem. Também descreve a padronização de uma cor, como o verde, independente de onde está sendo tomada a imagem, pois os “verdes Kodacolor se repetem de forma regular e previsível em todas as fotos obtidas nas mesmas condições-padrão” (Machado, 2000: 5). Mas Marilice está ciente das questões técnicas do meio fotográfico, que nem sempre o artista não “fotógrafo” percebe: como a temperatura de cor das lâmpadas dos ambientes fotografados e a diferença entre marcas de papéis coloridos fotográficos e suas superfícies — que vão “despadronizar” a reprodução de uma mesma imagem.

Como afirma Corona:

A redução de cor em minhas pinturas está vinculada, em primeiro lugar, à inversão operada em meu próprio processo, ou seja, à contraposição do colorido de minha série anterior; em segundo, ao estatuto dado à cor na linguagem da pintura; e, em terceiro, que é o que nos interessa para o momento, à relação entre a cor da cópia fotográfica, suas variações e implicações quando transposta para a pintura. Com relação a este aspecto, minha intenção é estabelecer a autorreferencialidade tornando visível a conexão entre a pintura e seu documento de trabalho. Desse modo, ela se refere à própria imagem que lhe dá origem, às suas qualidades e convenções (2009: 90).

E ainda evocando mais uma das convenções da fotografia, a artista estabelece como tamanho para suas pinturas o tamanho convencional de ampliações

fotográficas. Na obra “Ensaio” ela repete a mesma imagem da galeria em 20 telas em acrílico de 24 x 18cm. O tamanho é tradicional e muito usado para ampliações em preto-e-branco, por exemplo. E é também a dimensão das fotografias que a artista mantém em seu portfólio. O processo de fatura da obra é mais rápido e ensaja também modos de apreensão distintos daqueles de uma obra de grande dimensão. Resgata um olhar, uma recepção ao trabalho mais aproximado — como daqueles quadros holandeses do século XVII, que ensinam a intimidade em oposição ao cenográfico, ao espetáculo e ao afastamento do receptor (Corona, 2009).

Conclusão

Em “Ensaio” a pintora trabalha com conceitos relativos as convenções da pintura e com as convenções da fotografia: podemos verificar que o tamanho final de suas pinturas se equivalem aos formatos padrões da indústria da cópia fotográfica (neste caso o tradicional 18 x 24 cm dos papéis preto-e-branco); a temperatura de cor das lâmpadas dos ambientes fotografados ensinam diferentes paletas de cores na pintura (conforme a luz do ambiente as cópias fotográficas apresentam colorações diferentes e a artista pinta a partir destas fotografias e incorpora as novas tonalidades ali encontradas); e as diferentes colorizações obtidas nas cópias fotográficas influenciam também as cores da pintura (pois conforme o laboratório que opera a ampliação fotográfica, os resultados de cor da imagem também se alteram). Estes resultados formais são intencionais, como bem relata Marilice Corona no capítulo 3 de sua tese, estabelecendo uma relação entre estes dois meios distintos: a fotografia e a pintura. Segundo Niura Legramante Ribeiro (2013: 296) é um “casamento” entre a lente e o pincel, onde há a migração de determinados estilemas fotográficos para as pinturas e que caracteriza um dos desdobramentos da mestiçagem contemporânea nas artes visuais.

Referências

- Corona, Marilice (2009) *Autorreferencialidade em território partilhado*. 282 f. Tese (Doutorado) — Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Machado, Arlingo (2000) A Fotografia como expressão do conceito. *Studium*, Campinas, n. 2: 1-11. Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/~palermo/A Fotografia como Expressão do Conceito.pdf](http://www.iar.unicamp.br/~palermo/A%20Fotografia%20como%20Express%C3%A3o%20do%20Conceito.pdf)>. Acesso em: 22 dez. 2014. ISSN 1519-4388
- Ribeiro, Niura Legramante (2013) *Entre a Lente e o Pincel: Interfaces de Linguagens*. 2 v. Tese (Doutorado) — Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Maria Keil: traços discretos para um espaço público

Maria Keil: discret traces for a public space

ISABEL SABINO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL). Agregação no 5º grupo, Pintura, ESBAL; Agregação em Belas Artes/Pintura/Composição, 1999, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL); Faculdade de Belas Artes (FBA); Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA); Área de Pintura. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: isabel.sabino@fba.ul.pt

Resumo: A obra diversificada de Maria Keil (Silves, 1914-2012) revela expressivas tensões criativas ao longo de quase um século. Nela destaca-se, pelo seu sentido universal de modernidade, a produção em azulejo para o Metropolitano de Lisboa. Alguns estudos inéditos, criados pela artista quando da reformulação mais recente da estação de S. Sebastião, exemplificam os seus discretos *modus operandi* e pesquisa, essencialmente baseados em lógicas visuais e processuais.

Palavras-chave: Maria Keil / processo criativo / espaço público / geometria / azulejo.

Abstract: Along nearly a century, the diversified work of Maria Keil (Silves, 1914-2012) reveals significant creative tensions. Her production in tiles (azulejos) to the Lisbon underground stands out for its universal sense of modernity. Some unpublished studies, created by the artist for the recent overhaul of S. Sebastião station, exemplify her discrete *modus operandi* and research, mainly based on visual and processual logics.

Keywords: Maria Keil / creative process / public space / geometry / tile (azulejo).

Introdução

Por vezes, ocorrem tarde demais certas perguntas a fazer a pessoas que admiramos. Num ápice, o tempo passou, desapareceram. E as oportunidades não voltam.

Um dia, visito a casa-atelier da Maria Keil em Lisboa e ali vejo os estudos que hoje tento compreender. Uns afixados na parede da sala voltada a norte (onde

trabalhava mais habitualmente), outros empilhados numa mesa ou cuidadosamente dobrados em gavetas, tudo isso ela, gentilmente, revela como trabalho para a renovação da estação do Metro de São Sebastião. Na memória fica, sobretudo, a analogia a um jardim de traços e cores delicadas, filme turvo cujas palavras procuro apurar entre o laconismo da altura e a ardilosa sedimentação dos afectos no tempo.

Agora, uma pasta de arquivo com esses estudos traz de volta aquele dia e, com ele, abraçam-se duas ideias e germinam perguntas por dizer. É o conteúdo dessa pasta que constitui, aqui, matéria principal deste texto.

1. Traços femininos, tensões delicadas

Estatura pequena, magra, cabelo curto e vestuário simples — Maria Keil faz por passar despercebida. A juventude é marcada por origem algarvia, estudos incompletos de Pintura nas Belas Artes de Lisboa, casamento com Keil do Amaral, convívio na nova família de raízes aristocráticas e na geração de intelectuais e artistas intervenientes e críticos. Nesse contexto português dos anos 30 e 40, o espaço de ação de uma mulher baliza-se por convenções persistentes, mesmo que subtis nalguns meios. Ao lado de um arquiteto de prestígio, uma jovem pintora, mãe cedo, embora alvo de um estatuto diferenciado e certa complacência no sistema vigente, vive desafios simultaneamente contraditórios e exigentes do ponto de vista interior e social. Mesmo que exerça determinadamente atividade criativa liberal, a mulher raramente sobrevive autónoma então, como Maria Lamas confirma nos parcos dados que colige sobre mulheres artistas na sua obra de referência (Lamas, 1950: 439, 465) e Simone de Beauvoir associa a tensos paradoxos na sua narrativa autobiográfica sobre certa jovem “bem comportada”, expressiva de uma época.

É nesse quadro que Maria Keil desenvolve extensa obra, desde o atelier de publicidade ETP (1936): atividade gráfica, cartazes, selos, ilustrações; pintura (retratos e representações mais alegóricas que realistas); decoração de montras e interiores; painéis de pintura (Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial, Paris, 1937; Pavilhão Português da Exposição Mundial, Nova Iorque, 1939; Exposição do Mundo Português, 1940; Correios e Telégrafos, Funchal, 1942; cinema Monumental, 1951; cervejaria Trindade, 1952); cartões de tapeçaria; design de mobiliário (Pousada da Serra da Estrela, 1948); cenários e figurinos (n’A Lenda das Amendoeiras, da companhia Verde Gaio, colabora na fusão do bailado moderno com o folclore nacional); inúmeras exposições, com um quadro apreendido pela polícia política na II Exposição Geral de Artes Plásticas da SNBA (1947); prémio de Revelação Souza-Cardoso (1941); bolsa da Gulbenkian para especialização em ilustração infantil (1980); etc.

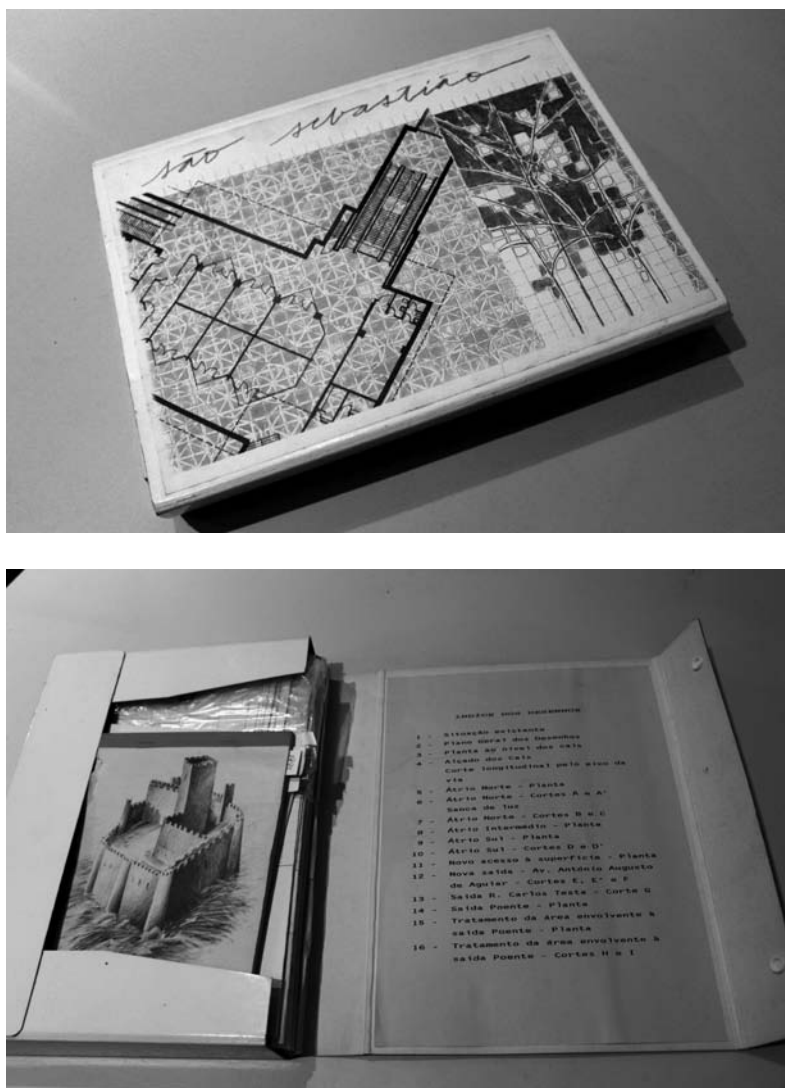


Figura 1 · Maria Keil: pasta de arquivo com os estudos para os painéis da estação de S. Sebastião: fechada, com a capa visível (cima); e aberta, desvendando o interior (baixo). Fotografias de Isabel Sabino.

O azulejo surge a pretexto da Aerogare de Luanda e da delegação da TAP em Paris (1954); nos dois anos seguintes experimenta a pintura direta em azulejo, que considera determinante para um trabalho sério nesse meio (painéis “Mulher”, “Luta de Galos” e os da avenida Infante Santo). Numa entrevista, afirma:

Fui uma operária das artes. (...) Acho que a minha área mais válida foi o azulejo. E no azulejo, o mais importante foi o Metropolitano de Lisboa. (Leitão, 2005: s/n)

Genericamente, a obra de Maria Keil identifica-se por vocabulário figurativo, frequentemente narrativo e ilustrativo, expressivo do universo pessoal e preocupações sociais e humanistas; há uma “quase permanente ironia carinhosa” (Ribeiro, 1996: s/n) de sentido ora mais crítico, ora mais ameno (porventura nacional, ou feminino), formalmente devedor da depuração modernista: figuras de traços geometrizados, anatomia classicista, manchas de cor contornadas e niveladas, contenção da sugestão volumétrica na superfície. É principalmente a partir dos anos 50 e com o azulejo que melhor exemplifica o contexto de transição estética e a gestão de tensões contraditórias, tanto no plano pessoal (de género) e mais largamente ideológico (conciliação entre sensibilidade e experiência subjetivas e a difícil realidade social de então) como a nível formal.

Isso verifica-se na geometrização, simplificação e nivelamento do registo progressivamente abstratizante dos ícones humanísticos. Logo surge, também, a repetição e padronização sugeridas pelo azulejo para soluções de maior escala, e a simplicidade das figuras geométricas básicas desdobradas associa-se à persistência da figuração. Sob exigente diálogo com Keil do Amaral na colaboração até ao princípio dos anos 70, há também situações puramente geométricas, formalistas na origem.

Contudo, nessa linha mais abstracta persiste a transfiguração que já Mondrian em 1919-20 associa ao binómio realidade natural-realidade abstracta (Mondrian, 1995), de novo implícito na forma e espírito dos estudos aqui eleitos.

2. Traços redescobertos

Surge, assim, uma pasta de cartolina couché branca, comum em lojas diversas, de formato A4, fechada com molas de pressão (Figura 1).

Na contracapa, uma folha colada de papel alaranjado colado mostra um índice dactilografado que sugere o conteúdo. No lado oposto, compactam-se um bloco A5 e maços de papel com notas separadoras e plásticos protetores.

O “Índice de desenhos” anuncia 16 itens inidentificáveis no interior da pasta, onde há, de facto:

- Um bloco A5 “Castelo”;
- Um envelope designado “Distribuição dos painéis A e B”. Contém no

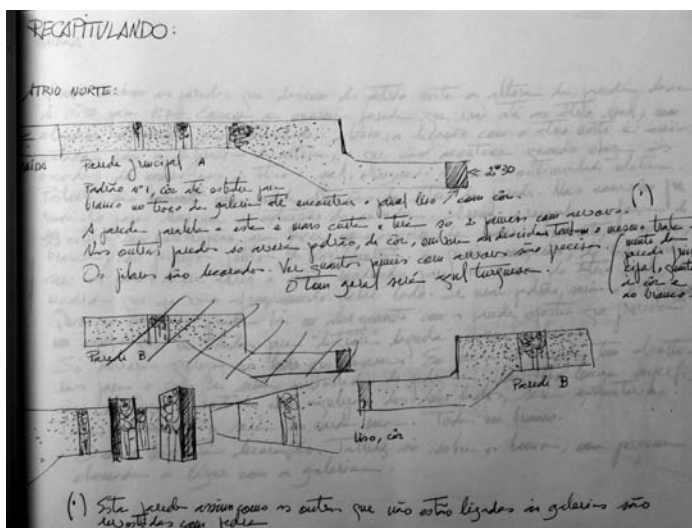
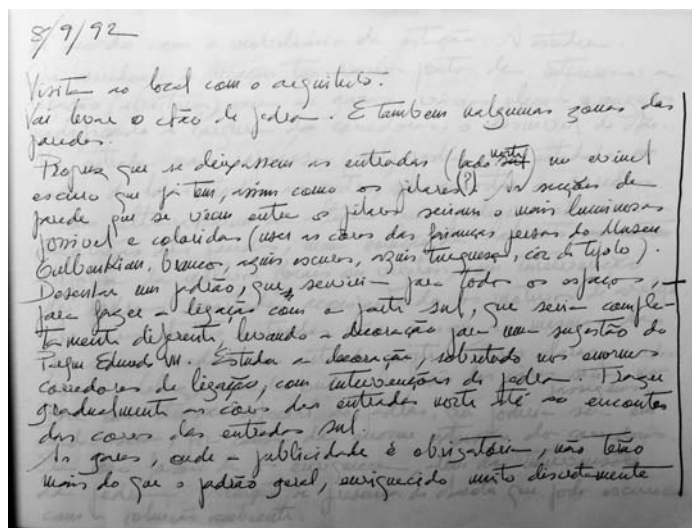


Figura 2 · Maria Keil, páginas manuscritas do bloco "Castelo" incluído na pasta "São Sebastião". Fotografias de Isabel Sabino.

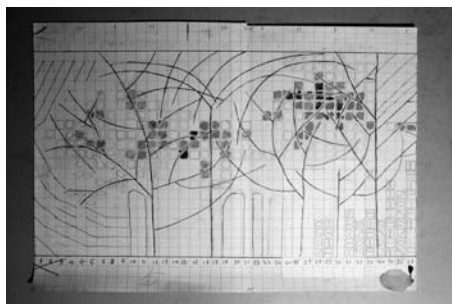


Figura 3 · Maria Keil, estudo sobre papel quadriculado incluído no conteúdo da pasta *São Sebastião*. Grafite, esferográfica, aguadas e tinta corretora, dimensão aproximada A3, s/data (ca 1992/93). Fotografia de Isabel Sabino.

interior a nota “Metro. Trabalho na fábrica (pintura) pronto em 14/10/94, faltando numerar a parede do átrio norte”, que antecede inúmeros pequenos papéis com anotações sobre a organização de tarefas para execução na fábrica, bem como uma quadricula alinhada em friso: sequência de 7 quadrados cada;

- Uma embalagem de plástico com mais de vinte papéis, uns em quadriculado quase A5 (possíveis esquemas à escala para pré-visualização da distribuição dos painéis) e páginas pautadas e lisas com mais notas em texto;

- Diversos maços de desenhos em almaço quadriculado dobrado, fotocópias e colagens dos mesmos (A3 a A0, mais de vinte);

- Desenhos em papel vegetal, também dobrados (A4 a A2, inúmeros);

- Um caderno dactilografado com 6 páginas A4: “lista de trabalhos”, “colocação dos painéis e arranjo geral”, etc.

O bloco A5 “Castelo” (doravante designado como Keil 1992/1994 I para efeitos de referência das citações apenas assinaladas por aspas) contém informação preciosa.

Tem perto de 100 páginas não numeradas (de 8/9/92 a outubro de 1994, sequência que não parece linear) cheias de anotações manuscritas e gráficas, na maioria horizontais: descrições do espaço correspondentes a visitas ao local, desenhos sob deambulação a pé (pela altura, posição e alternância dos pontos de vista), indicações de questões marcantes, critérios e tarefas, listas, cálculos (Figura 2).

Por exemplo, regista na zona norte da estação “pilares volumosos enchendo a maior parte do campo de visão”, que interrompem a percepção visual, o que “impede que se possa fazer composição. Tudo terá que ser envolvente, não isolado.”; diz também da necessidade de inventariar “acidentes das paredes: portas, respiradores, calhas de electricidade, etc. e dos móveis da estação; bilheteiras, etc.”

Noutro fragmento, inclui decisões temáticas:

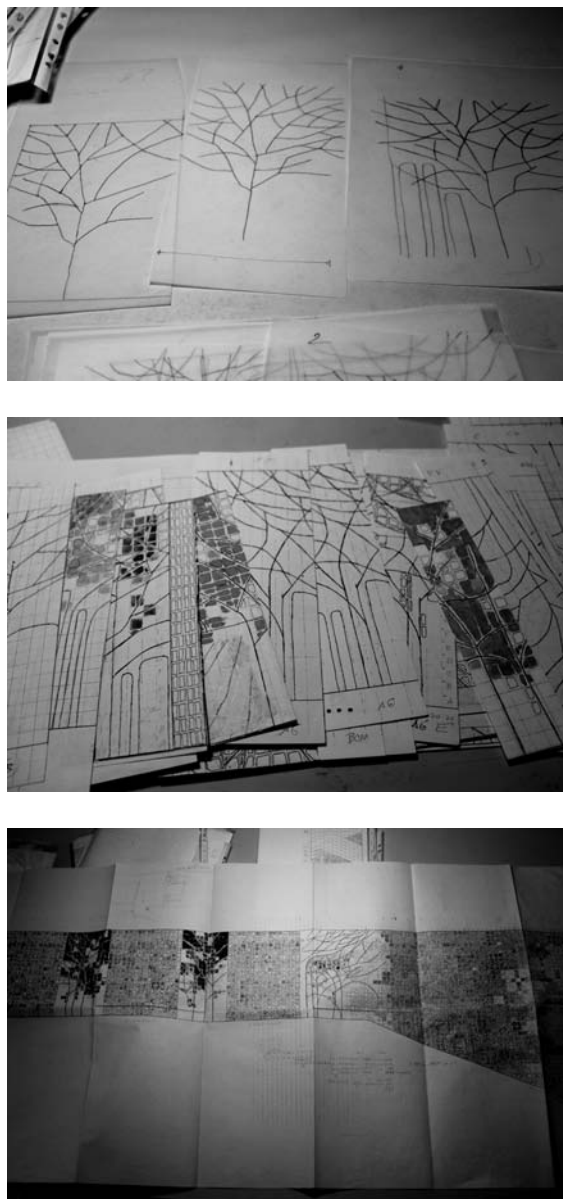


Figura 4 · Estudos gráficos de Maria Keil existentes na pasta *São Sebastião*, s/data (ca 1992/93), materiais diversos: sobre papel vegetal (cima, esquerda); sobre quadricula (cima, direita); intervenção gráfica sobre fotocópias ampliadas (baixo). Fotografias de Isabel Sabino.

Fazer referências a: Parque Eduardo VIII — jardins, plantas exóticas, Fundação C.G, jardins — museus, coisas árabes, coisas modernas.
Usar figuração animais, pessoas, muito discretamente. (Keil, 1992/1994 I)

E, ao definir cores como “azul turquesa — azul antigo — verde garrafa — ouro — tijolo — branco nos fundos”, o seu sublinhado da palavra ouro indica conhecimento técnico de cerâmica que voltamos a constatar adiante: “atenção à presença da chacota que pode escurecer com o tempo”.

Um apontamento sobre a visita de 8/9/92 sugere a sequência espacial da cor e dos motivos:

As secções de parede (...) entre os pilares seriam o mais luminosas possível e coloridas (usar as cores das faianças persas do Museu Gulbenkian, brancos, azuis escuros, azuis turquesas, cor de tijolo). Desenhar um padrão (...) para todos os espaços, para fazer a ligação com a parte sul, que seria completamente diferente, levando a decoração para uma sugestão do Parque Eduardo VII. (...) Trazer gradualmente as cores da entrada norte até ao encontro das cores da entrada sul. (Keil, 1992/1994 I)

Assim se sucedem, no bloco de apontamentos, ideias, notas sobre a obra, análises do trabalho em curso, aferição de soluções, decisões.

Associadas a este guião de trabalho atento e rigoroso, as outras componentes da pasta de arquivo sugerem uma anatomia do processo criativo na qual parece lícito suspeitar-se que os inúmeros desenhos em quadrícula surjam primeiro (Figura 3).

Depois, os estudos em papel vegetal adequam-se a visualizar desenhos anteriores e progredir no ajustamento de formas e proporções, correção de curvas e oblíquas na grelha estruturante. É credível que os vegetais sejam fase intermédia, antes de novos desenhos em quadrícula essenciais para o rigor na pintura dos azulejos na fábrica. Ao mesmo tempo, as fotocópias reproduzem resultados e multiplicam experiências e soluções formais alternativas para escolha da mais certa (Figura 4).

Os desenhos exploram lógicas geométricas simples sobre a matriz gráfica assente na quadrícula implícita ao “al zulaicj”: traços diagonais e oblíquos, retas e curvas, séries mais ou menos longas sob a égide de números inteiros, repetem motivos verticais em friso. A simetria é regra que, embora algo minimalista, mais diríamos musical e dinâmica ao modo de Alberti. Há variações, arritmias e alternâncias na progressão dos elementos modulares, sob decisões tomadas para as quatro entradas diferentes da estação (sublinhando as norte e sul) e a ritmo quantitativo e qualitativo: painéis de dimensões e números de azulejos idênticos ou subtilmente variados, motivos repetidos a espaços proporcionais, ordem e concordância; a cor colabora na analogia e variação qualitativa dessa progressão.

Para o efeito de imersão decidido nas notas iniciais, a percepção quebrada por colunas e demais acidentes do espaço é unificada pela constância da forma e cor nos elementos modulares que rentabilizam a ação plástica mas que, sobretudo, se conjugam num efeito aditivo/somatório assente na desmultiplicação rítmica por analogia, subtil diferença e recombinação. Há nisso uma relação direta com o movimento pedestre nas travessias mais habituais de corredores com direções definidas, não aleatórias, implicando ponto de vista, continuidade de lógica e sensível de espaço e tempo, ritmo e escala. É também enfatizada a importância de zonas de maior permanência (átrios, quiosques, etc.), onde Maria Keil prevê formas de percepção visual mais unitária, bem como áreas lisas, de "silenciamento".

É, assim, coerente a articulação entre geometria e depuração formal no processo e representação do universo de referências (jardins, motivos árabes do museu Gulbenkian, origem algarvia da artista, abstração).

3. Dos traços para os lugares, discretamente

Os azulejos de Maria Keil na estação de Metro de São Sebastião são a sua última grande obra pública.

Antes, faz trabalho gratuito em 19 estações do Metro de Lisboa, partilhando a inquietação do marido que terá afirmado perante a falta de meios financeiros para ultrapassar aspectos técnicos: "Aquilo é só cimento, tijolo e mais nada." (Abrantes/Santos, 2000:19). Concluídas em 1958/59, são 10 as primeiras estações — Restauradores, Rotunda, Parque, S. Sebastião, Palhavã, Sete Rios, Picoas, Saldanha, Campo Pequeno, Entrecampos. Seguem-se Rossio em 1963; Socorro, Intendente e Anjos em 1966; Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade em 1972.

Os azulejos de São Sebastião, que concebe com base num módulo de Leonor Keil, são retirados em 1977 (Mantas, 2012: 296). Mais tarde o metro é ampliado e, nos anos 90, as novas estações contam com obras de diversos artistas.

Na redefinição do programa de S. Sebastião pelo arquiteto Tiago Henriques, Maria Keil é, justamente, chamada de novo. Realiza a sua parte de 1992 a 1994, desta vez remunerada. A obra, contudo, é adiada, e os azulejos ficam em caixas. A estação reabre, finalmente, após adaptações dos interiores pelas arquitetas Catarina e Rita Almada Negreiros, 15 anos depois, em 2009.

Conclusão

Revejo Maria aos 80 anos, a caminho da fábrica Viúva Lamego perto de Sintra, onde pinta milhares de azulejos para dezenas de painéis. Imagino-a a regressar a Lisboa, aos estudos e aos cálculos em papéis, aos traços discretos.

No atelier, a organização é simples, sem luxos ou pretensões, ordenando o processo que mora nos materiais à vista: velhas régua e esquadros, lápis, tintas e marcadores, blocos, papéis de várias dimensões, vegetal e alçaço de quadrícula grossa, cola e fotocópias.

Uma pequena floresta, feita de traços discretos que desenham variações subtis de geometrias, povoa delicadas manchas em brancos e verdes, como um jardim gráfico que, a partir daquela sala, cria o espaço público.

Referências

- Abrantes, José Carlos; Santos, Dora (2000), À conversa com Maria Keil. Entrevista em *Noesis* 54, Abril/Junho 2000, p. 19.
- Cruz, Valdemar (2002), *Maria Keil: "O mundo é grande, mas não é bonito"*. Entrevista ao *Jornal Expresso*, publicada na *Revista* a 6 de novembro de 2002, e de novo na edição on-line de 11 de junho de 2012. [Consult. 2014-10-13] Disponível em <URL: <http://expresso.sapo.pt/maria-keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225>
- Keil, Maria (1992-1994), *São Sebastião*. Pasta de arquivo contendo diversos materiais da autoria de Maria Keil (manuscritos, desenhos e textos dactilografados), da propriedade de Francisco Pires Keil do Amaral.
- Keil, Maria (1992-1994 I), *Bloco "Castelo"*. Bloco manuscrito e com desenhos esquemáticos pertencente ao conteúdo da pasta acima referida.
- Lamas, Maria (1950), *As mulheres do meu país*. Lisboa: Actúalis.
- Leitão, Pedro (2005), *Entrevista a Maria Keil, a decana dos ilustradores portugueses, em conversa com Pedro Leitão*. BDjornal #4 de Julho/Agosto de 2005. [Consult. 2014-10-13] Disponível em <URL: <http://kuentro.blogspot.pt/2012/06/maria-keil-no-bdjornal-e-na-tertulua-bd.html>
- Mantas, Maria Helena (2012), *Maria Keil, "uma operária das artes (1914-2012)"*. *Arte portuguesa do século XX*. Dissertação de Doutoramento em Letras, área de História, especialidade de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. [Consult. 2014-11-10] Disponível em <URL: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24453/4/Maria%20Keil,%20uma%20operária%20das%20artes.pdf>
- Mondrian, Piet (1995), *Natural reality and Abstract reality. An Essay in Dialogue Form 1919-1920*. New York: George Braziller. ISBN: 0-8076-1372-X
- Ribeiro, Rogério (1996), *Exposição Maria Keil. Pintura. Desenho*. Catálogo da Exposição na Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea e Galeria Municipal de Arte, s/ números de página. Almada: Câmara Municipal de Almada.
- Tojal, Alexandre Arménio; Almeida, Rui Manuel (2014) *Maria Keil. De propósito, obra artística. On purpose, artistic work*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda / Museu da Presidência da República. ISBN: 978-972-27-2261-2

António Delgado: un artista de la tierra. Dibujo, Escultura, identidad y memoria para una toma de conciencia

*António Delgado: an artist of the earth. Design,
Sculpture, identity and memory for awareness*

ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA* & AMAIA LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA**

Artículo completo submetido en 12 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015

*Escultura, Dibujo, Fotografía. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Doctor por la UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Barrio Sarriena s/n., Campus Universitario de Bizkaia (Vizcaya). 48.940. Leioa. Vizcaya. España. E-mail: isusko.vivas@ehu.es

**Escultura, Dibujo, Gráfica. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Barrio Sarriena s/n., Campus Universitario de Bizkaia (Vizcaya). 48.940. Leioa. Vizcaya. España. E-mail: amaia.lekerikabeaskoa@ehu.es

Resumen: El objetivo principal del texto propuesto radica en indagar y escrutar lecturas concordantes con aspectos conceptuales específicos dentro del corpus de la obra del artista-creador portugués António Delgado. Se observa la manera en que su trayectoria delata, quizás como entorno más íntimo; menos mostrado o 'visible', su aprecio y cercanía a la técnica del Dibujo como valor en sí mismo y anticipo proyectual de la técnica de la Escultura.

Palabras clave: dibujo / escultura / paisaje e imaginario identitario / proyecto / cultura material.

Abstract: The main objective of the proposed text lies in investigating and scrutinizing readings consistent with specific conceptual aspects within the corpus of the work of the Portuguese artist-creator António Delgado. There is the way in which his career reveals, perhaps as a more intimate environment; less shown or 'visible', their appreciation and closeness to the technique of Drawing as a value in itself and advance the technique of Sculpture project.

Keywords: drawing / sculpture / landscape and identitarian imaginary / project / material culture.

A modo de introducción: de la ‘rosa de los vientos’ del corazón de Portugal

O desenho inventa, descobre e sonha. [...] O desenho desenha sempre um desenho [...]. O desenho aproxima-se do pensamento, entendendo-se o seu caminho como um percurso temporal de descoberta e de emoção.

João Paulo Queiroz (2014: 79, 81, 85)

Nos congratula enormemente poder traer a colación unas reflexiones a nivel de discusión teórica y argumentativa sobre ciertos aspectos proyectuales de la extensa obra del artista portugués António Rebelo Delgado. Basta conocer y haber transitado los lugares en los que habitualmente ha transcurrido su vida; desde su Alcobaça natal hasta Leiria por el Norte y Lisboa por el Sur, pasando por localidades como su actual centro de trabajo en la Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, la singular ‘fortaleza’ de Óbidos, la mítica Fátima o el marítimo municipio de Nazaré que describen entre los puntos cardinales (coordenadas terrestres), una región solemne y regia con la luz que allí se filtra en colores entre siena-tostado, verde u ocre-dorado y donde se abrazan naturaleza, historia y arquitectura, para descubrir que António Delgado es un artista de la tierra. Lo cual demuestran sus dibujos cuya elaboración seriada y original trazado (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5) escudriña los entornos más inesperados de la mente del artista que se nutre de unas singulares re-visitaciones e influencias.

Desplegamos en este artículo una metodología que pone de manifiesto esa tarea que le reconocemos al Dibujo pero que sintetiza desde la modernidad y un espíritu cosmopolita, evocaciones pretéritas de ‘máquinas de arar’ cuya estilización sobria, sensible y simplificada permite una clara sintonía con las “formas escultóricas telúricas” (Synek & Queirós, s/d.: 66) que traen a presencia y actualizan ‘paisajes imaginarios’ en la realidad contemporánea. De hecho, si alguien pensó una vez que un ‘paisaje’ constituía un ‘país para la pintura’, sienta las resonancias del pasado entre la espuma de las olas y el vaho neblinoso del pretérito fragor térreo devenido materia, tamizado por el Dibujo y proyectado o corporizado posteriormente en Escultura.

1. Del rumor de la tierra, el Dibujo y la Escultura: un país para la memoria

Delinear é apontar uma trajetória, uma viagem pelo universo das coisas e dos objetos.

Rui A. Pereira (2015)

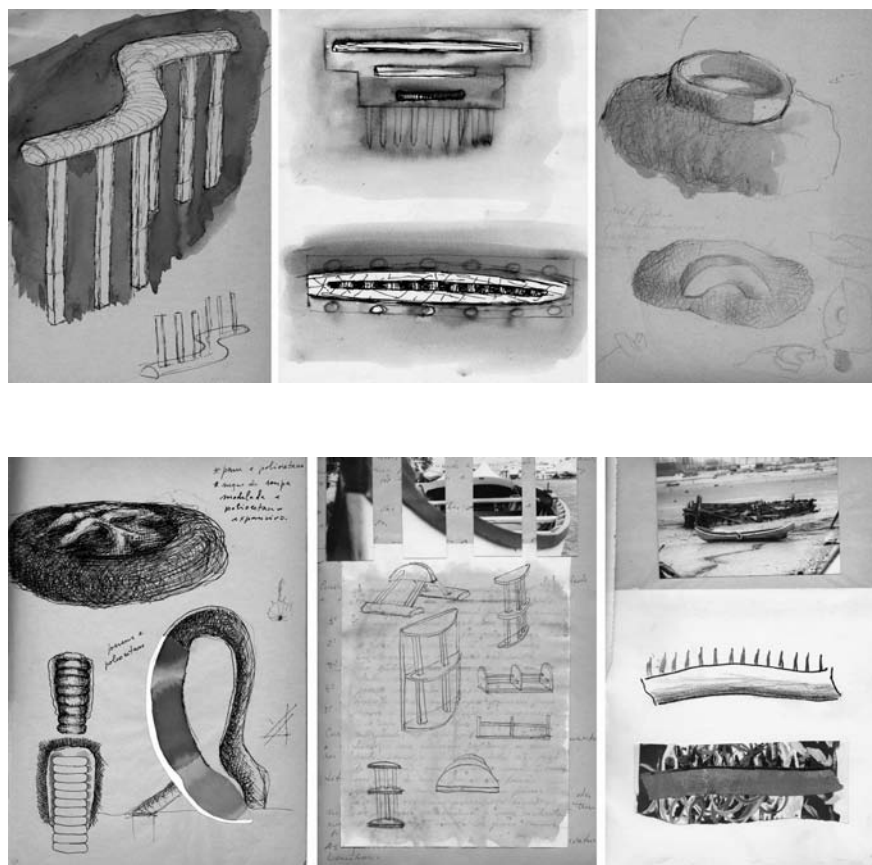


Figura 1 · Dibujos en los que predomina el recurso de la aguada, proporcionando exclusivas aureolas a los objetos extraídos del acervo cultural, algunos de los cuales el artista reinterpreta a posteriori como obras escultóricas (A. Delgado, s/d.).

Figura 2 · Dibujos compuestos por medio de fotografías, 'collages' y montajes que el artista retoma desde una concepción moderna y vanguardista (asumiendo influencias consabidas como las de H. Moore, C. Brancusi, P. Picasso y los valedores del foto-collage, entre otras), pero con formas que reactivan ancestrales ecos incluso de la prehistoria y de mundos desaparecidos (A. Delgado, s/d.).

La porción de tierra geográfica que aludimos en las líneas anteriores constituye además de un país para la memoria un país ciertamente memorable; una ‘tierra vivida’ en sus vertientes físicas y simbólicas que se acerca y aleja de manera intermitente de la costa litoral, de un mar infinito e incierto en sus confines cuya presencia valida y atempera el peculiar carácter de los pueblos que se encuentran ‘*dans l’ arrière pays*’. Se producen ahí, en ese ‘estar al abrigo’ y en el instante impreciso “entre las cosas y las ideas” (Queiroz, 2014: 79), un cúmulo de memorias que el artista traslada a la acción gráfica del Dibujo como forma de registro. Matriz de la que habrán de brotar futuras obras plásticas que evidencian unas culturas entroncadas en la vitalidad de las comunidades, a día de hoy más o menos presentes o difusas, que supieron generar y adaptar con precisión y maestría la tecnología de los instrumentos para labrar el campo.

Herramientas que son retomadas y reinterpretadas desde su condición de elementos etnográficos ‘materiales’ hacia su ‘transfiguración’ del ‘pensamiento simbólico’ como práctica que, en todo caso, delata unas viejas funcionalidades en cuanto a utilidad o función de uso y que son transformadas en una materialidad de corte más objetual, cuya primera plasmación son los dibujos, fotografías, infografías, ‘*collages*’ y fotomontajes a modo de ‘sopores’ apriorísticos pero también ‘escenografías’ o ‘coreografías’ de las que se desarrollará un hacer escultórico (Figura 2). Una triple concepción subyace en esa tarea que combina el Dibujo y la Escultura como dispositivos depositarios de identidad salvaguardada, para la re-definición y dignificación de la ‘cultura popular’ (cultura y sabia) ante la creciente ‘des-culturización’ de las masas y de ahí la etnografía como caldo de cultivo que se transmuta en Arte a partir de una concepción que interroga sobre ‘un modo de estar en el Dibujo que ayuda a que se inicie el pensamiento’ (Queiroz, 2014). Plenamente consciente también de la tradición que pasa primero por la ‘Es-cultura’ y finalmente se torna ‘Escultura’.

2. Del Dibujo como proyecto a la materialización escultórica

El dibujo no está separado de la investigación formal y artística en el área de la tridimensionalidad.

António R. Delgado (2015)

Como ‘signo icónico’ y quizás medio de interferencia comunicativa no al uso, “puente entre lo real y la idea” (Delgado, 2014: 32), aquello que en el prolongado devenir del tiempo proto-histórico hemos ido denominando Arte, acaso estuviese antaño mucho más cerca de la interrupción narrativa que de la propia

narratividad, en el origen de un pensamiento mítico y simbólico en el que la materialización de los fenómenos (las incisiones grabadas en la roca, la Pintura parietal, el rudimentario tallado de la Escultura primitiva, el Dibujo), precedió seguramente al lenguaje como forma fonético-fonológica articulada y estructurada en códigos abstractos; universales en mayor o menor grado para cada cultura productora y simultáneamente receptora.

Más unidos al panorama sensible de la figuración material e imaginaria que a la abstracción racionalizadora y organizadora, pronto descubrieron que del Dibujo se deslizaban palabras (prematuras y balbuceantes entidades sígnicas e ideogramas al principio imperfectos), en un empeño muy anterior pero no menos similar a cuando el escultor vasco Jorge Oteiza intuía que de 'su escultura salían o se extraían palabras'. No es un hecho baladí, puesto que a aquella primigenia emancipación (de la escritura) han podido seguir otras que hemos observado a lo largo de la historia y que no es preciso reproducir aquí; valga como ejemplo la emancipación de la Escultura del seno de la Arquitectura y consecuentemente la del Dibujo, que ya en modernidad abandona la subordinación para funcionar y presentarse como disciplina autónoma de 'vanguardia'.

A este respecto, común denominador que revela numerosas claves del proceso creador en su nivel artístico, A. Delgado siente el Dibujo como especial "демиurgo entre la imaginación y la realidad" (Delgado, 2014: 32), fascinado por su poder transfigurador de los volúmenes en líneas y en algo parecido al gesto caligráfico, convirtiéndose igualmente en parte importante de su carrera académica y profesional. Un acto gráfico 'especulativo', sin perder por ello cuanto posee de lo real, que remite la reverberación del acontecimiento tangible y visual. Lo cual es tanto como aseverar lo 'útil' de la mediación entre una idea y su objetivo y lo 'inútil' de pretender cualquier tipo de 'trascendencia' concluyente (Delgado, 2014). 'Mecanismo intelectual' entre lo que se piensa, preconcebe, y lo que realmente se materializa. Entre las fases 'normativizadas' del proyecto estético previo en cuanto anticipatorio y guía de planificación (ensayos de ejecución a partir de 'modelos mentales' que se plasman en croquis, bocetos, esquemas y organigramas); así como su exhalación reflexiva en el 'campo abonado' de la Escultura (a lo que se añaden anotaciones textuales y luego de maquetas), tercia el Dibujo que muestra indudables apegos autobiográficos (Figura 3).

3. Las 'utopías' sobre el papel. De los cuadernos de notas y de campo

O artista, na minha opiniao, é o cronista de uma sensibilidade individual e coletiva.
Manuela O. Synek & Brás de Queirós (s/d: 88)

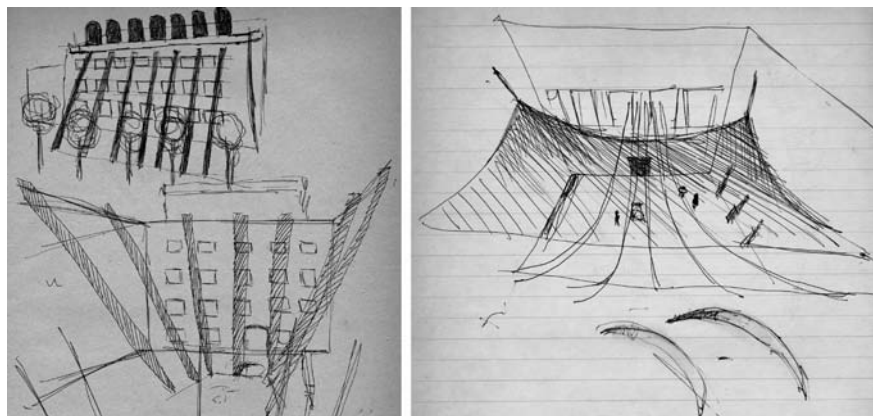


Figura 3 - Cuando es necesario se utiliza el Dibujo para la proyectación y primera conceptualización de intervenciones que se proponen en el espacio público urbano (A. Delgado, s/d.).

El propio artista diserta en múltiples disquisiciones sobre lo ‘inadvertido’ de estampar ‘ideas sobre el papel’ que ocasionalmente se ven incapaces de ‘despegar’, de adquirir ninguna otra corporeidad más allá de la dibujística por la inviabilidad de lo reflejado, de lo imaginado y mentalmente ‘advertido’. Dichas operaciones condimentan el cuaderno de notas como método de trabajo y de aprehensión estética de suma importancia, como recurso instrumental de autor que para el proceder creativo puede tener un valor no idéntico pero sin duda formalmente asimilable a la escritura que se codifica en el cuaderno de campo del antropólogo.

Ese ‘block de apuntes’ recoge toda una gama de estudios iconográficos sobre todo bidimensionales de una manera analítica y ‘taxonómica’, casi ‘cientifista’ pero en todo caso emocional e instantánea, inmediata; en una suerte de disección descriptiva del ‘campo’. Más cercano a la metodología de investigación etnográfica que a la heterodoxia de los ‘libro de artista’, puesto que estos últimos responden a una manufactura mucho más compleja de ‘obras de arte’ las cuales, accidental y/o premeditadamente, toman las características de libro construido y destilan valores por sí mismos. Lejos de esas funciones y significados, los extractos de ‘imágenes-pensamiento’ son para A. Delgado “lugares mágicos donde congela las ideas en su estado embrionario” (Delgado, 2014: 43); palimpsestos casi re-escribibles para el afloramiento de rápidas percepciones sin pretensiones implícitas, pese a que, a partir de las cuales el artista empieza a reflexionar más hondamente. Esto es, da comienzo la tarea de re-pensar y reelaborar una ‘escritura’ más etnológica y reflexiva (Figura 4); lo que acontece a todas luces en el orden de un procedimiento más depurado y una actitud más sosegada de contemplación pre-meditada.

Aproximación conclusiva: del regreso a la ‘tierra’

Arte primordial, no es el que se crea para retratar o recordar, sino que surge con un propósito mágico. Era lo que hacían los Homo Sapiens que comenzaron a pintar hace unos 35000 años. No pintaban bisontes, sino almas de Bisontes.

Javier Sierra (Sierra, 2013: 18)

Desde unos saberes y unos conocimientos fuertemente cimentados y solidificados por el dominio de las técnicas del Dibujo y la Escultura así como sus diversos procedimientos, mediante la observación del acontecer sensible para el Arte en el ‘cuaderno personal’ de artista A. Delgado “esboza proyectos realizables de carácter utópico” (Delgado, 2014: 43). Antes bien, su proceder contribuye a perfilar una ‘etnografía de la imagen’, apelando precisamente a la subsistencia

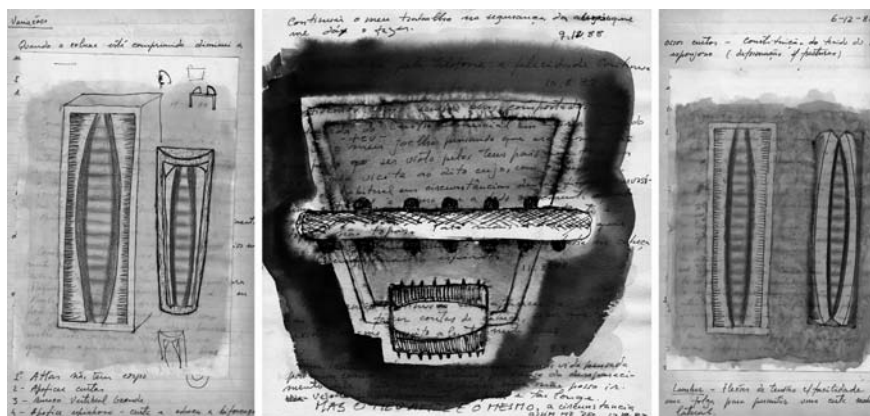


Figura 4. El artista recurre asiduamente al manuscrito como complemento de la exposición gráfica, en el marco de unas series con claras resonancias renacentistas (A. Delgado, s/d.).

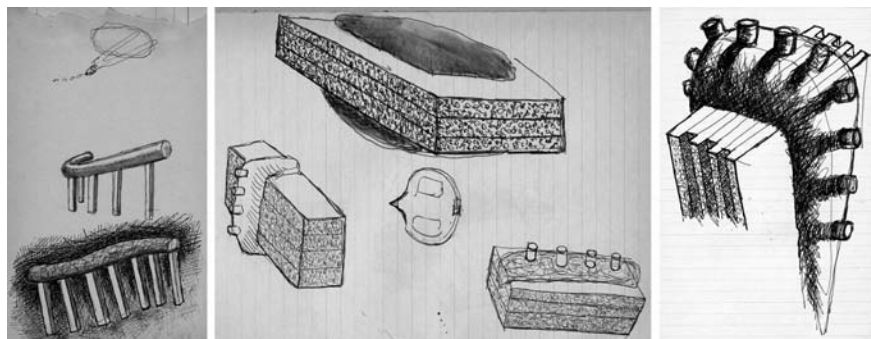


Figura 5 · Dibujos en los que se aprecia la abundancia de la línea y el sombreado, nos retrotraen hacia un imaginario en el que sobresalen los objetos etnográficos de cultura material (A. Delgado, s/d.).

de unos ‘paisajes etnográficos’ interiores/exteriores en los que, según la máxima de muchos antiguos etnógrafos, ‘nos buscamos a nosotros mismos’ a fin de comprendernos. A. Delgado etnografía sus paisajes de la memoria, con sus evocaciones y recuerdos, sin el prejuicio del etnocentrismo y con la ayuda de una ‘gimnasia mental permanente’, horadando la epidermis de la descripción visualmente expresiva hacia el desciframiento interpretativo que le ofrece la preferencia por el Dibujo.

En tanto reconocida iniciación y ‘modo de estar’, de ubicarse y re-situarse— que colabora en ‘ejercitar el pensamiento’ (Queiroz, 2014), por la intercesión de susodicha praxis, con los únicos límites de la técnica y fronteras del papel o los procesos, el artífice experimenta su ‘imaginación intelectual’ que pone en cuestionamiento lo que en alguna ocasión ha constituido su ‘campo vital’. El ‘poder fijador’ del ‘espacio para vivir y respirar’, simbiosis entre el lugar y los objetos utilitarios (utensilios y ‘aperos’ del faenar diario, de las manifestaciones socioculturales, etc.); entendidos estos como ‘Es-culturas’ plenas de vigor pero igualmente imbuidas de sobriedad y simplicidad. Se lanza un guiño al mundo etnográfico portugués (Synek & Queirós, s/d.: 66) con una ‘consciencia crítica y sistemática’ más cercana a una tradición científica en el que el artista se reconoce, no estrictamente sino en un acto de obrar estético que se traduce en imágenes gráficas para avanzar un ‘proceso especulativo’ que presupone unas significaciones esenciales a esas ‘almas de objetos’.

No es ni nostalgia ni simulación, sino testimonio resguardado de un dominio

vital. Resto identitario de memorias colectivas extintas; llama que se apaga en la era de la computación y la conmutación. Maquinarias cuasi-arqueológicas de tracción humana y animal que iniciaron su andadura en el diálogo de las colectividades con el medio, y que hunden sus raíces en lo arcaico aunque hayan ‘inventado nuevas fórmulas espaciales’ (Delgado, 2015), emergen ahora en realidades incluso ‘agrestes’ y escasamente edulcoradas que en los ‘diarios de campo’ se recogen tal que ‘atestados de lugares mágico-míticos’. Sin sucumbir al puro placer efímero de la contemplación nos animan a entender un hábitat con vínculos remotos; remate y destino de un ‘proceso de autenticación’ hacia la dimensión estética de un patrimonio y sus gentes (Pereira, 2015), pero con aquella necesidad intrínseca que el artista halla en el Dibujo y la Escultura y que en la época que nos corresponde sólo puede fluir, materializándose, cuando es removida por la invisible aunque contradictoriamente indeleble corriente incisiva del Arte.

Referencias

- Delgado Tomás, António R. (2015). “Llevar un diario”, en: António Rebelo Delgado (2015). *Llevar un diario* (catálogo de exposición), Barakaldo: Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Barakaldo (en prensa, pendiente de publicación).
- Delgado Tomás, António R. (2014). “Desenho de Escultor e projeto”, en: Amaia Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas + António Delgado (2014). *País Vasco-Portugal: 836 km de meditaciones em torno al arte*, Tenerife: Cuadernos de Bellas Artes, n° 35, pp. 31-44. ISBN: 978-84-15698-70-8.
- Synek, Manuela; Queirós, Brás de (s/d.). *As esperanças plásticas portuguesas, “Antonio Delgado-Escultor”, s/l.: Vega.*
- Pereira, Rui A. (2015). “Memórias”, en: *Dibujos de escultor, s/l.: Campo de Comunicação* (en prensa, preparado para edición), s/p.
- Queiroz, João Paulo (2014) “Entre as coisas e as idéias, o desenho”, en: Amaia Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas + António Delgado (2014). *País Vasco-Portugal: 836 km de meditaciones em torno al arte*, Tenerife: Cuadernos de Bellas Artes, n° 35, pp. 79-90. ISBN: 978-84-15698-70-8.
- Sierra, Elena (2013). “Entrevista a Javier Sierra”, en: *Bilbao, ‘Pérgola’, n° 279*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, p. 18.

Eloísa Cartonera: aproximações entre arte, cultura e processos de criação colaborativos

*Eloísa Cartonera: closeness between Art, Culture
and Collaborative Processes of Creation*

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA*
& CÂNDIDA ALAYDE DE CARVALHO BITTENCOURT**

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Professor universitário e artista visual. Par acadêmico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid, Pr 445 Km 380, Campus Universitário. Cx. Postal 6001, CEP 86051-990, Londrina — Paraná — Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

**Pesquisador / Arte Educador. Licenciado em Educação Artística — Habilitação em Artes Plásticas.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicações e Artes (CECA), Departamento de artes Visuais (DAV). Rodovia Celso Garcia Cid. Pr 445 Km 380. Campus Universitário Cx. Postal 10011. CEP 86.057-970. Londrina — PR, Brasil. E-mail: candida.carvalho@uel.br

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre a produção artística da *Cooperativa Cultural Eloísa Cartonera* — Buenos Aires/Argentina. *Eloísa Cartonera* é um projeto que articula um forte cunho social, sendo realizado de forma colaborativa com catadores de papelão e seus filhos na cidade de Buenos Aires. Ao produzir arte nesta dimensão, a cooperativa evidencia questões caras à arte contemporânea, tais como a noção de centro e margem do circuito artístico, o hibridismo, a autoria compartilhada e a produção artística em contexto.

Palavras-chave: autoria compartilhada / arte contextual / arte dialógica / circuito artístico / hibridismo.

Abstract: *This article presents approaches on the artistic production of Eloísa Cartonera Cultural Cooperative — Buenos Aires/Argentina. Eloísa Cartonera is a project that articulates a strong social emphasis, being accomplished collaboratively with card board collectors and their children in Buenos Aires. By producing art in this dimension, this cooperative makes evident some aspects that are important to contemporary art, such as the notion of centre and margin of the artistic, hybridism, shared authorship and in context artistic production.*

Keywords: *Shared authorship / contextual art / dialogical art / art circuit / hybridism.*

Introdução

Criado em março de 2003 pelo artista plástico Javier Barilaro e pelo escritor Washington Cucurto, o *Eloísa Cartonera* volta-se para um trabalho com catadores de papelão e seus filhos. Neste projeto artístico/cultural estão envolvidos vários aspectos importantes da arte e também da cultura urbana contemporâneas. Nosso propósito de refletir sobre a produção desta cooperativa surge das contradições presentes no contexto da arte contemporânea em que a produção da cultura e seu consumo são geralmente determinados por um mercado cultural que negligencia as produções que, de alguma maneira, ameaçam, questionam e desconstróem o instituído. Neste sentido, o mercado cultural exerce uma forte influência sobre a produção; é o mercado quem determina se as produções merecem ou não fazer parte de um determinado circuito instituído.

1. Desenvolvimento

Na contemporaneidade, estamos vivenciando um processo de repressão e manipulação do processo criativo, em que os ditames da indústria cultural interferem na forma como percebemos o mundo, ou na maneira como o mundo interfere nas nossas percepções. Para Fayga Ostrower, trata-se da alienação do ser humano, ou seja, na contemporaneidade, o homem “*aliena-se de si, de seu trabalho, de suas possibilidades, de criar e de realizar em sua vida conteúdos mais humanos*” (Ostrower, 2002:6). Cultura e arte concebidas como via de expressão e contestação transformam-se em mercadorias reproduzidas em série designadas de acordo com os interesses do sistema econômico capitalista que passam a ser absorvidas pelos consumidores que se tornam não o sujeito, mas o objeto dessa indústria. Nesse sentido, Adorno, ao anunciar a indústria cultural enquanto prestadora de serviço ao cliente, afirma que “*a indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalcados*” (Adorno, 1985:176). Diante disto, a obra de *Eloísa Cartonera*, aliada às contribuições filosóficas de Theodor Adorno, Max Horkheimer se constitui indubitavelmente numa bela e fecunda contribuição para se pensar nas relações que se estabelecem entre mercado-consumidor-sociedade e processos de criação. Desta maneira, o processo de criação colaborativa praticada pela cooperativa torna-se um exemplo de se fazer instituir ou legitimar outros modos de se fazer arte, cultura e educação.

O projeto *Eloísa Cartonera* faz parte de um movimento cultural de editoras que foi se instalando em diversos países e visa, além de produzir os seus livros artesanalmente — envolvendo os catadores de papelão (recicladores) — a difundir uma literatura que muitas vezes fica à margem do sistema de publicação instituído e validado pelo mercado editorial. Este movimento iniciado com *Eloísa*



Figura 1 · Inscrição sobre papelão do grupo Eloisa Cartonera—
Buenos Aires, Argentina, Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>
Figura 2 · Imagens das instalações do grupo Eloisa Cartonera. Buenos
Aires, Argentina, Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>

Figura 3 · Imagens das instalações do grupo Eloisa Cartonier. Buenos Aires, Argentina, Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>



Cartonera, em Buenos Aires espalhou-se rapidamente por outros países (Figura 1, Figura 2, Figura 3). No Brasil, são várias as cidades que possuem editoras com este mesmo princípio e pertencentes àquilo que poderíamos chamar de uma “rede cartonera”. Outros países, como Bolívia, Chile, Espanha, Guatemala, Peru, Portugal, México, Uruguai e Moçambique também contam com esta iniciativa.

Em um texto intitulado *Cultura, sociedade, arte e educação em um mundo pós-moderno* (2005) Arthur Efland reflete sobre a capacidade de construção da realidade por meio da arte e do quanto o sentido de arte — enquanto representação simbólica de diferentes realidades — pode ser alterado em diferentes contextos. Percebemos assim que a arte pode ter a fisionomia que quisermos a ela impingir e isso vai depender do meio e daqueles que as criam, muitas vezes diferentes uns dos outros. Para Efland:

A arte constrói numerosas representações do mundo, as quais podem ser sobre o mundo real ou sobre mundos imaginários, inexistentes, mas a inspiração humana continua podendo criar uma realidade diferente para cada um deles. A realidade social inclui tais coisas como dinheiro, propriedade, sistemas econômicos, classes sociais, gênero, grupos étnicos, governos, sistemas de cerimoniais religiosos e crenças, linguagens e similares. As artes são representações simbólicas dessas realidades. As artes são importantes pedagogicamente porque espelham essas representações de forma que podem ser percebidas e sentidas (Efland, 2005: 183)

Ainda de acordo com Efland, refletindo sobre a condição na modernidade e pós modernidade para o sentido de arte, ele nos diz: “A principal diferença entre a visão moderna e a pós-moderna é que para a arte moderna apenas tipos muito especiais de objetos podem reivindicar ser obras de arte” (Efland, 2005: 177). Estas proposições apontadas por Efland vão ao encontro da perspectiva da *rede cartonera* e, mais especificamente, para as ações do *Projeto Eloisa Cartonera*. As ações desenvolvidas com os catadores de papelão e seus filhos começam compra dos papelões recolhidos, passando pela escolha dos textos a serem publicados e todo o trabalho que envolve na construção destas produções — extrapolam os modos tradicionais de fazer arte. Não são profissionais da arte (artistas) simplesmente que se colocam a produzir uma obra ou desenvolver um projeto estético isoladamente, mas sim, profissionais que se unem ao outro para essa construção colaborativa.

O projeto *Eloisa Cartonera* esteve presente na edição da 27ª Bienal de São Paulo que teve como mote o tema “Como Viver Juntos”. Tal projeto nos instiga a refletir sobre a conexão e contribuição da arte contemporânea e perspectivas para as metodologias do ensino de arte, os limites, as fronteiras daquilo que

está no “entre” da arte, da cultura e da educação. Estas ações demonstram este lugar indefinido, de fronteira daquilo que seja ou não arte.

Javier Barilaro em entrevista ao Fórum Permanente por ocasião da 27ª Bienal de Internacional de São Paulo qualifica o projeto como uma Escultura Social, a partir da noção de Joseph Beuys. Interessantemente esta associação do *projeto cartonero* com o conceito de escultura social de Joseph Beuys vai ao encontro daquilo que Suzi Gablik salienta e critica em relação à arte nas sociedades contemporâneas. Para a autora, a arte passou a ser entendida como um conjunto de objetos especializados, que são elaborados não por razões morais ou sociais, mas sim, por motivações individualistas que buscam nas obras somente a experiência de contemplação e apreciação. Projetos artísticos/culturais/sociais, tais como o *Eloísa Cartonera*, relacionam-se com aquilo que, na década de 1990 do século XX, Suzi Gablik denominou como *Estética Conectiva*, defendendo uma produção artística que mantém estreito vínculo com as questões sociais, com o Outro e com a própria vida.

Diante disto, a obra do grupo *Eloísa Cartonera*, assim como destas outras editoras, pratica um tipo de produção que muito se alia àquilo que Gablik vê chamando de “novas manifestações”.

Seus livros, criados de maneira compartilhada com os catadores de papelão estão alocados na contramão do capital financeiro. Ao trabalhar com papelão reciclado comprado dos cartoneros argentinos — ou catadores de papéis — estes criadores desafiam o mundo das editoras tradicionais. Acreditamos que a produção da cultura não precisa ser condicionada pelas imposições do consumo, uma vez que existem encaminhamentos políticos que contribuem para a emancipação de sua função, direcionando outra lógica do pensamento que não esteja restrita à lógica do mercado e da padronização. É nesse prisma que assistimos às críticas de Adorno referentes à sociedade do consumo e da mercadoria, em que a indústria cultural alega guiar-se pelos consumidores e fornece-lhes aquilo que desejam. Nesse sentido, a obra de *Eloísa Cartonera* tem o desafio de romper os ditames da indústria cultural e devolver aos espaços da cultura o livre exercício de sua atividade criativa, influenciando inclusive os modos de operar das editoras tradicionais e também o próprio conceito e os modos de operar diante daquilo que foi historicamente construído e que passa a ser considerado como arte (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

A arte que Gablik traz em evidência, e que relacionamos intimamente com a produção do grupo *Eloísa Cartonera*, provoca uma relação essencialmente *diálógica*, que, na maioria das vezes, não é fruto das elaborações de um indivíduo. Trata-se, sobretudo, de um *processo colaborativo e interdependente*, que parte da ideia de inclusão daqueles que foram excluídos da sociedade.



Figura 4 · Processos de criação do Eloisa Cartonera, Buenos Aires, Argentina. Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>

Figura 5 · Processos de criação do Eloisa Cartonera, Buenos Aires, Argentina. Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>



Figura 6 · Processos de criação do Eloisa Cartonera, Buenos Aires, Argentina. Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>

Embora os participantes do grupo *Eloísa Cartonera* juntamente com os catadores de papel produzam capas para livros de textos de literatura latino-americana, cedidos pelos autores e isso gere renda para os mesmos, os componentes do grupo têm clareza do pequeno alcance de seu trabalho; dos seus limites, do quanto faz-se necessário criar uma consciência junto a estes catadores quanto àquilo que estão fazendo (Figura 7, Figura 8). Mas Barilaro fala também sobre as possibilidades do trabalho desenvolvido; fala em gerar uma potência simbólica (*Projeto Eloísa Cartonera*, 2006). E percebemos claramente a presença desta potência simbólica no trabalho desenvolvido pela *Cooperativa Cultural Eloísa Cartonera*. Seus participantes lidam com aquilo que está à margem. Primeiramente, com uma população que tem pouco acesso cultural, pessoas que vivem à margem da sociedade, ainda que vivam no meio daquilo que a sociedade gera e descarta. Todos os envolvidos trabalham com muitas margens: o papelão/lixo descartado pela sociedade urbana; os próprios catadores e também a natureza dos títulos/temáticas que eles publicam. Andréa Terra Lima, destaca que “*um movimento como as editoras Cartoneras pode ser entendido como, justamente, um movimento de transgressão dessa lei de reprodução criada por um centro, que nada mais é do que um ponto social também arbitrário*” (Lima, 2009: 8). Para a autora, o trabalho das editoras cartoneras apresenta em si uma perspectiva de transgressão; tanto a concretude do papel que pela margem é vinculado ao centro, como pela transgressão do lixo que é transformado em arte. A transgressão está presente na eliminação do limite entre literatura e artes visuais. É transgressão a atitude diante do refreamento imposto à voz pelo centro. Transgride também os materiais e principalmente os modos de operar e fazer arte desta maneira.

Considerações finais

No movimento desenvolvido pelas *editoras cartoneras*, do qual a *Cooperativa Eloísa Cartonera* faz parte, existe toda uma delicadeza presente no trabalho, nas relações entre as pessoas e as coisas no mundo. Pensamos aqui o quanto existe de relacional, de dialógico nos vários níveis e momentos do trabalho feito pelo *Cartonera*. Esta presença relacional, este respeito ao outro se manifesta na recolha dos papelões, na aquisição deste material recolhido pelos catadores por um maior valor monetário pela cooperativa, até à transformação do papelão/lixo em arte, na produção, assim como nas publicações. Percebemos, assim, a preocupação destes produtores/propositores em dialogar com o espaço e com as pessoas envolvidas na produção de arte. Ao incorporar o outro aos seus processos de criação, dando voz ao outro, o artista possibilita meios para que este outro se expresse em comunhão com tantos outros. Estas ações em muito



Figura 7 · Processos de criação do Eloisa
Cartonera, Buenos Aires, Argentina, Fonte:
<http://www.eloisacartonera.com.ar>



Figura 8 · Processos de criação do Eloisa Cartonera, Buenos Aires, Argentina, Fonte: <http://www.eloisacartonera.com.ar>

se aproximam das reflexões de Paulo Freire quanto à dimensão dialógica da construção do conhecimento e de seu sujeito. Para Freire, o diálogo se dá no encontro entre as pessoas e é deste encontro, que nascem os processos de um conhecimento construído em comunhão uns com os outros. Freire ainda nos adverte: “Como posso dialogar, se me fecho à contribuição dos outros que jamais reconheço, e até me sinto ofendido por ela? Como posso dialogar, se temo a superação e se, só em pensar nela sofro e definho? (Freire, 1987: 80).

Essa postura com relação ao trabalho desenvolvido, diante do fazer arte com os catadores de papelão, em muito se distancia dos modos tradicionais de operar no campo da criação; distancia-se principalmente da ideia de artista fechado em seu ateliê. No modo mais tradicional, após a criação, a obra tradicional ganha as paredes das galerias, museus, entrando para o circuito tradicional dos modos de exibição de arte. Esta realidade nos remete às indagações que têm surgido a respeito do papel do artista na sociedade, desde o sentido que se dá ao processo de criação como também à apreciação artística. Trata-se de uma necessidade premente de se pensar estes processos de modo a avaliar até que ponto a arte de nossos dias tem demonstrado possuir um valor social. A noção de trabalho colaborativo e também a noção de comunidade se opõem radicalmente contra a perspectiva individualista de criação artística.

Nesta margem da cidade, por meio da produção artística, a ação humana, isto é a capacidade de transformar o material bruto em cultura e arte, torna possível o contato com outras possibilidades de criação e revisão dos processos de vida — o “estar no mundo”. Essas possibilidades não dizem respeito somente a consumir aquilo que é produzido por outrem, mas sim, fazer com que as suas produções transitem. Aquelas que são produzidas na margem possam também circular pelo centro.

Referências

- Effland, Arthur (2005) “Cultura, sociedade, arte e educação em um mundo pós-moderno.” In: Barbosa, Ana Mae e J. Guinsburg (org). *O Pós — Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, ISBN: 85-273-0711-1
- Freire, Paulo. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. ISBN: 978-85-219-0427-4.
- Gablik, Suzi. (2005), “Estética Conectiva: A Arte depois do Individualismo.” In: Guinsburg, J., Barbosa, Ana M. (Orgs). *O Pós Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. pp 601-610. ISBN: 85-273-0711-1
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (1985) *Dialética do esclarecimento: Fragmentos*

- filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 85-7110-414-X
- Lima, Andréa Terra (2009). *A Estética do (In) desejável: Uma Margem Catadora*. Porto Alegre, UFRGS, (Trabalho de Conclusão de Curso)
- Projeto Eloísa Cartonera: entrevista com Javier Barilario* (2006) Revista Expediente n° oito, pag. 16-7 [Consult. em 2015-01-05]. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/revNumeroOito/>
- Ostrower, Fayga. (2002). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, ISBN13:9788532605535

Nanocriogênio: as realidades atemporais de Anna Barros e Alberto Blumenschein

*Nanocriogênio: the timeless realities of Anna
Barros and Alberto Blumenschein*

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual e professora na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Curso de Artes Visuais, área de conhecimento arte computacional. Graduada pela Escola Nacional de Belas Artes (NHA), Sofia, Bulgária; Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem na Universidade de Brasília (UnB); Doutora pela Universidade de Paris 1, Panthéon-Sorbonne (grupo de pesquisa Ficções & Interações).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Curso de Artes Visuais. Av. João Naves de Ávila 2121 — Campus Santa Mônica. Uberlândia, MG. CEP 38408-100 Brasil. E-mail: nkerinska@hotmail.com

Resumo: Nanocriogênio é uma instalação interativa de Anna Barros e Alberto Blumenschein, que evoca a visão, o tato, a experiência auditiva e imersiva. A heterogeneidade de seus elementos completa-se por uma série de oposições, que paradoxalmente operam a unicidade da obra. Esta reflexão se constitui em torno dessa problemática tendo como foco o uso de ideias científicas no campo da arte.

Palavras-chave: heterogeneidade / nanoarte / oposições.

Abstract: *Nanocriogênio is an interactive installation signed by Anna Barros and Alberto Blumenschein, which evokes vision, touch, listening and immersive experience. The heterogeneity of its elements is completed by a series of oppositions, which paradoxically operate the uniqueness of the work. This reflection describes that kind of problematic, focusing on the use of scientific ideas in the field of art.*

Keywords: heterogeneity / nanoart / opposition.

Introdução

Nanocriogênio é um projeto artístico de Anna Barros e Alberto Blumenschein, realizado em 2012, e mostrado em três eventos de artes entre 2012 e 2013 nas cidades de Brasília, Faro e São Paulo. Em cada uma dessas ocasiões, o projeto contou com uma forma original de montagem e exposição. O título *Nanocriogênio* integra dois conceitos científicos: o primeiro referente à nanotecnologia, e o segundo à criogenia. Enquanto a nanotecnologia estuda a organização da matéria em nível atômico, a criogenia investiga as possibilidades de manter a matéria viva em temperaturas extremamente baixas para postergar a morte física. Ideias e princípios dessas duas áreas de conhecimento são envolvidos num relato íntimo e poético sobre a vida e sua efemeridade.

Este artigo propõe uma reflexão sobre as possibilidades de retomar ideais científicas no campo da arte, sob a perspectiva do projeto *Nanocriogênio*. O nosso interesse por este projeto é motivado pela heterogeneidade de seus componentes, como também pelas narrativas que eles promovem. Compreendendo que “a expressão designa ao mesmo tempo uma ação e um resultado” (Dewey, 2005: 154), propomos uma reflexão em duas etapas: primeiramente será abordada a composição formal da instalação *Nanocriogênio*, e, em seguida serão investigadas as relações internas de seus componentes plásticos, tendo em vista a sincronicidade como princípio de construção de significados.

1. Composições

Nanocriogênio é uma instalação interativa, que ocupa de 12 a 15 m². Ela é composta por elementos, que evocam a visão, o tato, a experiência auditiva e imersiva. Dois grupos de imagens compõem a instalação. O primeiro grupo inclui algumas sequências de imagens abstratas em movimento, cuja estética lembra as imagens de síntese geradas em 3D. É numa tela de projeção, que estas estruturas de cores vivas se compõem e recompõem num ritmo entrecortado, lembrando areias movediças. Sua verticalidade surpreende o olhar pela irregularidade dos desenhos, assim como pela espacialidade que se anuncia em certos momentos da animação (Figura 1). Estas imagens são geradas a partir de varreduras em nano escala da unha e do cabelo da artista Anna Barros. Em outras palavras, elas visualizam estruturas moleculares diretamente derivadas do corpo da artista, apresentando assim uma forma de resgatar a essência física de sua identidade.

O segundo grupo de imagens apresenta uma série de placas de cobre, usadas em gravura. Essas placas, expostas horizontalmente, nos fazem pensar no vestígio material de algo misterioso, mágico — subtrato de um procedimento alquímico. Elas são usadas como sensores, que quando tocadas pelo público, desencadeiam

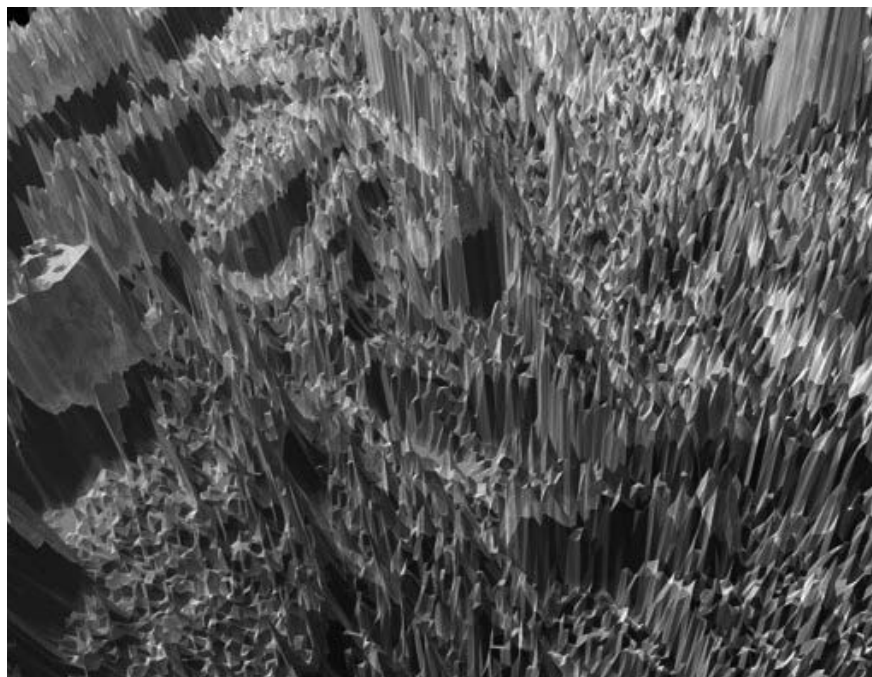


Figura 1 · Imagem da Instalação
Nanociogênio de Anna Barros e Alberto
Blumenschein (Artech 2012, Faro, Portugal).
Fonte: cortesia dos artistas.

uma fala. A voz é baixa, solicitando a nossa aproximação, o relato é intimista sugerindo imagens irreais, quase fantasmagóricas — é a artista narrando seus sonhos. A narrativa é feita a partir dos diários da artista, que registram momentos de sua análise junguiana.

Envolvidos nessa narrativa, observamos as placas de cobre, organizadas entorno de um bloco de gelo. Crespo e exalando frio, em formato cilíndrico, o bloco de gelo é produzido por um processo industrial de congelamento por gás resfriante em serpentina. No interior deste bloco encontra-se o material humano varrido no microscópio eletrônico, usado na criação das imagens projetadas. O bloco de gelo e a vibração sonora da voz da artista reforçam a percepção háptica.

A totalidade da composição é posta em funcionamento por um programa computacional, que ordena a interação entre as placas de cobre, os arquivos de áudio, a projeção dos vídeos e o público.

Analisando o centro da composição, compreendemos que o bloco de gelo e as placas de cobre formam uma mandala, cujo desenho apresenta a relação não como de costume entre o homem e o cosmo, mas entre o público e o universo da obra. Como em toda mandala, temos também a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação do espaço sagrado, e, a atualização de um tempo mágico, meditativo. De acordo com os estudos de Jung a mandala é usada “como instrumento conceitual para analisar e assentar as bases sobre as estruturas arquetípicas da psique humana” (Dibo, 2006: 115). Para ele “o comportamento humano se molda de acordo com duas estruturas básicas da consciência: a individual e a coletiva” (Dibo, 2006: 115). Nanocriogênio faz uma referência direta à psicologia analítica e ao universo simbólico humano.

O bloco de gelo marca simultaneamente o centro geométrico e o centro simbólico da instalação. Neste centro, os olhos, os ouvidos, as mão estão envolvidos na percepção da obra e no seu acontecimento. Com cada passo, nosso corpo torna-se parte integrante da instalação e absorve o corpo da obra. Um sentimento de indecisão, ou melhor, de dispersão persiste, causado pela variedade visual e pela diversidade dos componentes da obra. Avaliamos a impossibilidade de captar a totalidade da proposta artística, como algo que motiva nossa inteligência de modo que a cada momento, novos trajetos de fruição se abrem.

2. Sincronicidade

A sincronicidade é um conceito desenvolvido por Jung para definir acontecimentos que se relacionam não por relação causal, mas por relação de significado. Este conceito é usado aqui de forma metafórica para determinar as relações de significados entre as partes da obra. O desafio maior da instalação *Nanocriogênio*

é a considerável variedade de seus elementos, cujas inter-relações em muitos aspectos se dão por oposição. No entanto, o princípio da sincronicidade é posto não somente pela intenção dos artistas de relacionar todos os elementos na interação obra/público, mas também pelo fato de que toda interação nos leva a presença constante da artista Anna Barros.

Quatro ideias-chave são adotadas na análise da(s) sincronicidade(s) entre os elementos plásticos, suas propostas conceituais e seus modos expressivos. Essas ideias permitem ao mesmo tempo descrever o trabalho, decompondo sua complexidade, e, analisar as relações entre os diversos elementos constituintes da instalação. Elas são: "metamorfose polissensorial", "formas de energia", "justaposição do tempo" e "dimensões opostas".

A metamorfose em biologia implica o crescimento do organismo, suas mudanças cronológicas e evolutivas. No projeto Nanocriogênio a metamorfose encontra-se nas imagens derivadas de vestígios materiais do corpo da artista, nas gravações de sua voz relatando sonhos, nas placas gravadas pelos seus gestos. Todos esses elementos se transformam ao longo da interação, solicitando em permanência a totalidade dos sentidos do público. A visão, a audição e o tato são influenciados pelas mudanças de sensações térmicas, que ocorrem num plano quase imperceptível. Tentamos acompanhar as narrativas gravadas que são intercortadas pelas imagens em movimento, assim como pelo nosso deslocamento no espaço da instalação. Como em "Metamorfoses" de Ovídio, estamos num tempo-espaço mágico, onde as transformações imprevisíveis, e, às vezes radicais, definem o fluxo dos acontecimentos. A impressão que temos é que nos metamorfoseamos junto com o desenrolar do trabalho artístico. A metamorfose polissensorial implica, portanto, as formas de interação e de fruição dessa instalação.

A obra de arte, diz-se de costume, carrega a energia espiritual de seu criador. Assim, o artista nela está presente imprescindivelmente de uma ou de outra forma. No caso específico dessa instalação, cada um dos elementos mantém uma relação física direta com a artista Anna Barros. Seus gestos, registrados nas placas de cobre (e na ausência de suas impressões), as nano imagens das estruturas moleculares de seu cabelo e de sua unha, a gravação de sua voz. Este é último trabalho artístico de Anna Barros. Nas escritas sobre ele, a artista cita como fonte de inspiração a última obra de Beuys, Palazzo Regale de 1978 (Barros, 2014: 74). Como Beuys, Anna Barros está se despedindo, marcando a última etapa de seu trajeto artístico, e nela concentra-se a energia de um longo percurso.

Esta energia se reconfigura como um substrato de memória, que nutre o sistema da obra. Trata-se de memória da matéria viva, que se manifesta de modos desiguais em cada elemento da instalação. Em outras palavras em cada

elemento plástico a memória implica uma forma de energia própria, e sempre relacionada a uma ação ou a uma matéria. Essas formas de energia são fundamentais para a unicidade conceitual da obra.

Outro aspecto que merece atenção é a noção de temporalidade da instalação *Nanocriogênio*. Todos os adventos nesta instalação referem-se a tempos distintos, ou em outras palavras a dimensão temporal de cada elemento traz um marco de suma importância.

As placas de cobre são matrizes da primeira exposição de Anna Barros, e determinam o início de seu percurso artístico. Elas têm o valor simbólico de um objeto arqueológico, que direciona o olhar para uma época remota. Em contrapartida, o bloco de gelo e as nano imagens nos transportam para um futuro imaginário e distante, onde as ideias científicas que as inspiram encontrariam supostamente diversas aplicações. Mais significativa, porém, é a relação entre o relato dos sonhos e sua própria dimensão temporal.

Segundo o neurocientista Yves Dauvilliers a experiência do sonho é a única experiência do ser humano que ocorre fora de um fluxo temporal, ou seja, a consciência do sonhador não atribui uma temporalidade aos acontecimentos (Dauvilliers, 2014). Em *Nanocriogênio*, a temporalidade do sonho é reconstituída uma vez que ele é transformado em relato. Este relato, em seguida é transposto num tempo cíclico, definido pelo formato de gravação. O resultado é a justaposição de três noções temporais: a primeira, da experiência do sonho, evoca a ideia de uma atemporalidade, a segunda refere-se ao tempo da fala, ao seu ritmo e durabilidade, e a terceira, ao tempo da gravação dessa fala, que permite sua repetição constante e interminavelmente.

Varias relações de oposição podem ser determinadas na concepção da obra *Nanocriogênio*. Não se trata somente da heterogeneidade dos elementos que é mapeada ao primeiro olhar, mas de oposições que se revelam ao longo da análise, e, que não escondem suas forças repulsivas. Entre todas as oposições presentes, a mais significativa é a dos dois grupos de imagens, pois ela se dá em alguns níveis complementares. A materialidade das matrizes de gravura se contrapõe a virtualidade e a leveza das imagens projetadas; a efemeridade da projeção à presença concreta do cobre, os movimentos das nano imagens à estática das placas.

Oriundas de universos drasticamente diferentes, essas imagens questionam as relações entre sonho e realidade, entre consciente e inconsciente, entre vida e pós-vida. A oposição é reforçada também pela forma de exposição, visando uma distinção nítida entre a verticalidade da projeção e a horizontalidade das placas de cobre. Todas essas oposições, porém podem ser consideradas

como princípio fundamental da obra, que de maneira enigmática conduz a sua essência e afirma sua unicidade.

Paradoxalmente, *Nanocriogênio* resgata a ideia primordial, que todo trabalho de arte é uma forma de criogenia simbólica.

Conclusão

Outras relações formais e conceituais podem ser levantadas no âmbito da instalação *Nanocriogênio*, por exemplo, a problemática do efeito de presença, as possibilidades de montagem, ou as ramificações de partes da obra, enquanto objetos artísticos independentes. Contudo, essas possibilidades excedem o formato da presente reflexão. Como conclusão propomos a ideia de que o uso de conceitos científicos em projetos de arte trabalha o desdobramento desses mesmos no da experiência sensível imediata. A principal importância desta prática é posicionar o fazer artístico no campo da interdisciplinaridade, favorecendo assim o desenvolvimento de poéticas e concepções inéditas.

Referências

Barros, Anna (2013) *Nanoarte*, São Paulo: Ed. SESI-SP, ISBN: 978-85-8205-097-2.

Dauvilliers, Yves (2014) "Le cerveau, le sommeil et les rêves", *Le sens des choses*, Programa de televisão transmitido pela radio France Culture, dia 02-08-2014, às 16:00 hrs. Disponível em <URL: [http://www.franceculture.fr/emission-le-sens-des-choses-le-cerveau-le-](http://www.franceculture.fr/emission-le-sens-des-choses-le-cerveau-le-sommeil-et-les-reves-2014-08-02)

[sommeil-et-les-reves-2014-08-02](http://www.franceculture.fr/emission-le-sens-des-choses-le-cerveau-le-sommeil-et-les-reves-2014-08-02)

Dewey, John (2005) *L'art comme expérience*, Paris: Ed. Gallimard. ISBN:978-2-07-043588-3.

Dibo, Monalisa (2006) "Mandala: um estudo na obra de C. G. Jung", *Último Andar*, São Paulo, (15), 109-120, dez. [Consult. 2014-01-10] Disponível em <URL: http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/UA_15_artigo_mandala.pdf

2. Artigos originais por convite

Original articles by invitation

A 'Revista Classificada' de Paulo Bruscky

The Classified Magazine by Paulo Bruscky

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Professora universitária e artista visual. Par acadêmico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antônio Carlos, 6627. Campus Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. CEP 31270-901. Brasil. E-mail: mcfv@ufmg.br

Resumo: Será analisado o trabalho do artista brasileiro Paulo Bruscky, focalizando sua Revista Classificada, que faz parte de um projeto desenvolvido pela dupla formada por Bruscky e Daniel Santiago, de publicação de anúncios classificados em jornais de grande circulação. Bruscky, através de seu trabalho, enfrentou a ditadura militar no Brasil (1964-1985), defendendo a liberdade de expressão.

Palavras-chave: Revista Classificada / Paulo Bruscky / Arte contemporânea no Brasil / Livro de artista.

Abstract: The work of Brazilian artist Paulo Bruscky will be analyzed, focusing his Classified Magazine, which is part of a project developed by the duo Bruscky and Daniel Santiago, involving publishing classified in major newspapers. Bruscky, through his work, faced the military dictatorship in Brazil (1964-1985), defending freedom of expression.

Keywords: Classified Magazine / Paulo Bruscky / Brazilian contemporary art / Artist's book.

Introdução

Nesse artigo, abordarei o trabalho do artista brasileiro Paulo Bruscky, focalizando e contextualizando sua *Revista Classificada*, obra realizada em parceria com Daniel Santiago. Esse é um dos seus inúmeros livros de artista, porém integra um projeto mais amplo desenvolvido pela dupla, de interferências nos anúncios classificados de jornais de ampla circulação. O trabalho analisado mostra também uma nova maneira de fazer livros, além da busca por formas alternativas para a difusão de mensagens políticas e poéticas.

Paulo Bruscky (Figura 1) nasceu em Recife, Pernambuco, em 21 de março de 1949. Artista multimídia e poeta, Bruscky utiliza várias formas para a circulação de seus trabalhos, tendo sido um dos pioneiros da Arte Postal no Brasil, que ele denominou Arte Correio. Além disso, tem colaborado na introdução de várias tecnologias na arte, como o fax, o filme super 8, a arte em *outdoor* (artdoor), o xerox, o *offset* e o mimeógrafo. Sua obra pode ser analisada a partir de seu caráter poético/político, mais especificamente no campo da micropolítica, ao discutir problemas específicos, cotidianos, locais, ao mesmo tempo em que dialoga com questões globais (Ribeiro, 2012).

Bruscky iniciou sua carreira artística no período em que o Brasil vivia sob uma ditadura militar (1964-85), tendo sido muito atuante desde essa época. Através de seu trabalho enfrentou o regime ditatorial, tendo sido perseguido por defender a liberdade de expressão num momento em que o país passava por forte censura a todos os tipos de manifestações artísticas.

1. Um breve retorno ao problema: o que é um livro de artista?

Apesar do termo livro de artista poder ser utilizado, no seu sentido lato, para denominar uma categoria abrangente de obras que têm como referência o livro, ainda que não se limitem a ele, não resta dúvida que pode-se procurar as origens do tipo de obra reconhecida atualmente como “livro de artista estrito senso” nas experiências conceituais dos anos 1960-70. Nesse estudo, o termo livro de artista será utilizado no seu sentido estrito, ao focalizar, especificamente, a *Revista Classificada* (Figura 2), que integra a Coleção Especial de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. As obras dessa Coleção pertencem, em sua maioria, a uma linhagem que descende diretamente das publicações de artistas surgidas durante os anos 1960 e 1970, dentro de uma tendência conceitual. Nesse contexto, interessa apontar as estratégias adotadas pelos artistas, na elaboração dessas obras de evidente cunho conceitual, ou seja, a ênfase na ideia (em detrimento da forma), além de algumas características frequentes nas propostas, como a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições artísticas, assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época (Freire, 1999: 16).

Como se sabe, a arte conceitual “influenciou (...) a noção corrente de publicação de arte no período. Não apenas os livros de artista [...] mas também outras formas de edições podem ser melhor analisadas à luz das proposições Conceituais” (Freire, 1999: 19). Naquele momento os papéis do artista e do público passavam por novas definições, sendo que a atitude passiva do último foi



Figura 1 · Paulo Bruscky. *O que é arte? Para que serve?* 1978, fotografia de performance, Recife, coleção do artista.

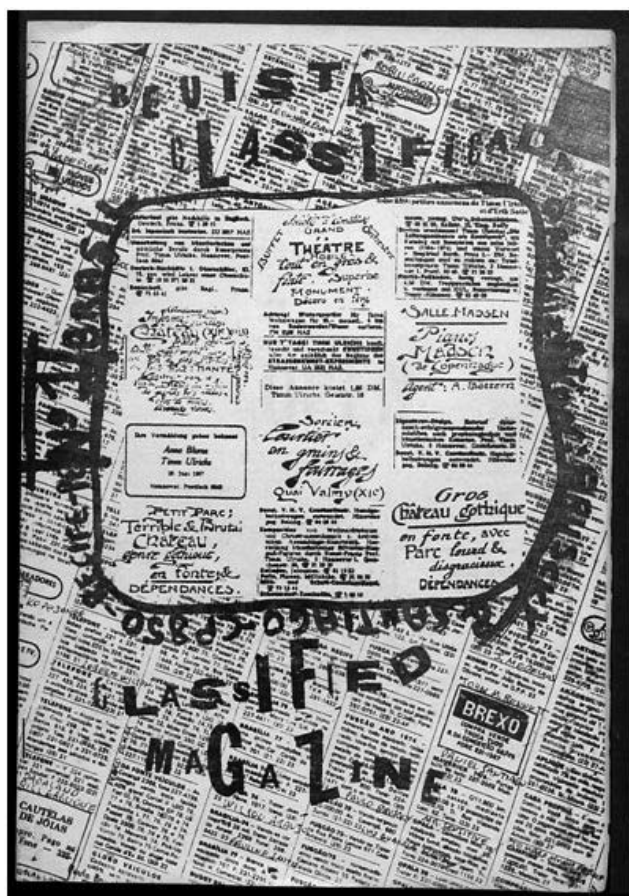


Figura 2 - Bruscky & Santiago. *Revista Classificada*. Livro de artista, xerox, 1978. Exemplar da Coleção de Livros de Artista da EBA/UFMG.

questionada e a atividade do artista, muitas vezes passou a fundir-se com a do crítico e do curador. Há uma ampla produção de livros de artista ligados à vertente conceitual, e que tem tido, no presente, inúmeros desdobramentos.

2. A arte de Paulo Bruscky: um encontro entre poesia e política

No período compreendido entre a década de 1970 e a metade da década de 1980, enquanto o Brasil e outros países da América Latina viviam sob a ditadura militar, vários artistas buscaram formas alternativas e experimentais para a veiculação de suas mensagens artísticas. No Brasil foi principalmente após o Ato Institucional nº 5 ter sido decretado, em dezembro de 1968, que houve um aumento da repressão militar, que passou a exercer uma forte censura sobre a produção e circulação da produção artística do período. Houve o fechamento de importantes Bienais, como a da Bahia, em 1968, artistas tiveram seus trabalhos impedidos de sair do país, além da ameaça a comissões de seleções de salões de arte, diretores de museus e artistas, que insistissem em enfrentar e desobedecer à censura.

Esse momento coincidiu com a eclosão da arte conceitual, cujos artistas buscavam formas alternativas para atuar fora do circuito oficial das galerias e museus. Foi também um momento de muita experimentação, na busca por novas formas de reprodução da imagem, mais acessíveis que aquelas existentes até então, utilizando técnicas recentes como o xerox, o fax, o mimeógrafo e o *offset* comercial de baixo custo. No Brasil, artistas de tendência conceitual como Paulo Bruscky, buscavam também fugir da censura, criando redes alternativas para a difusão de seus trabalhos.

A Arte Correio (Figura 3, Figura 4) foi uma dessas formas, que, ao usar o correio para distribuir e veicular os trabalhos, passou a ter um importante papel como canal de comunicação entre os artistas e deles com a sociedade, por utilizar um circuito que se mantinha à margem das instituições oficiais, controladas pelo governo militar. Além da Arte Correio, também a produção de livros de artista em pequenas edições, que utilizavam processos alternativos de impressão já citados, criou um canal alternativo para a divulgação de ideias. Esse tipo de publicação, múltipla e democrática, devido ao seu baixo custo, possibilitava também a utilização de redes alternativas de distribuição, fora dos circuitos das galerias e museus de arte, e que não passava pelos crivos oficiais.

Foi muito comum nesse período, no Brasil, também a publicação de jornais e revistas alternativas, por parte de jovens artistas, cuja produção e distribuição era totalmente controlada pelos mesmos, através do uso de mimeógrafo e outros processos de impressão de baixo custo. Em Belo Horizonte, por exemplo, foi a época do jornal *O Vapor*, da *Revista Silêncio*, e da *Revista Meia Sola*, que traziam



Figura 3 · Paulo Bruscky a) Da série *Aerogramas*. Arte Correio, 1975, carimbo e nanquin sobre aerograma. 20,6x15,3 cm. Coleção do artista; b) Da série *Telegrama*. Arte Correio, 1976, telegrama, caneta hidrográfica, grafite e carimbo, 24x16,2 cm; c) *Poazia*. Arte Correio — Postais, 1977, carimbo, grafite e colagem s/ papelão, 15x19,3 cm.; d) Título de eleitor cancelado. Arte correio — Postais, 1979, fotocópia, etiqueta, carimbo e caneta hidrográfica s/ papel, 16 x 12 cm; e) *Colis Postal*. Arte Correio — Postais, 1975, papel laminado rosa, colagem, nanquin, fita plástica, carimbo, selo, xerox e etiquetas s/ papel, 11x14,8 cm. Coleção do artista.



Figura 4 · Paulo Bruscky. f) Da série *Aerogramas*. Arte Correio, 1977, carimbo, selo, caneta esferográfica e hidrográfica s/ aerograma, 31x16,3 cm; g) *5.000 Grampos Especiais 26/6*. Arte Correio — Postais, 1976, grampo, selo, clipe, nanquin e caneta hidrográfica s/ papelão 11x9 cm; h) *Naturilliis Eroticus 1*. Arte Correio — Postais, 1978, carimbo, impressão offset e grafite s/ papel, 11x9 cm; i) *Alfabeto*. Arte Correio — Postais, impressão offset s/ papel, 10,5x15 cm. Coleção do artista.

Figura 5 · Paulo Bruscky. *Arte Paisagem* (da série *Arte Classificada*), publicado no jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19/11/2009. MAP/BH. Foto: Eduardo Eckenfels.

artigos, poemas, charges e quadrinhos. Apesar da sua importância, esse tipo de publicação teve como característica a sua efemeridade, tendo circulado em um número restrito de edições.

Tanto a *Arte Correio* como os livros de artista editados e as revistas e jornais citados acima procuraram criar canais e estratégias que possibilitassem a circulação e a inserção social da arte. Foi assim, atuando à margem das instituições, de forma muitas vezes clandestina, que essas novas práticas transformaram-se em importantes meios de veiculação de denúncia e de protesto contra o regime militar. Essa nova rede de comunicação trouxe a forte utilização da palavra na criação de jogos poéticos, muitas vezes em diálogo com a imagem, de forma a transmitir mensagens políticas e poéticas.

3. Os anúncios classificados de jornal

A questão da reprodutibilidade da obra de arte é fundamental na produção de Bruscky, estando presente de diversas formas, e com a utilização de diferentes meios de impressão e de circulação. Um desses meios utilizados pelo artista para a circulação de seus trabalhos foi e continua sendo o jornal, através da publicação de anúncios nos classificados de jornais de ampla circulação. Seu primeiro anúncio é de 1973 ou 1974 no *Jornal do Brasil*. Em entrevista

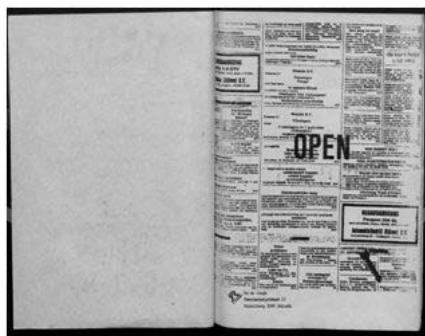


Figura 6 · Paulo Bruscky. *Vervendo* (da série *Arte Classificada*), publicado no jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 20/11/2010. MAP/BH. Coleção da autora.

Figura 7 · Bruscky & Santiago. *Revista Classificada*. Livro de artista, xerox, 1978. Exemplar da Coleção de Livros de Artista da EBA/UFMG.

Figura 8 · Bruscky & Santiago. *Revista Classificada*. Livro de artista, xerox, 1978. Exemplar da Coleção de Livros de Artista da EBA/UFMG.

Figura 9 · Bruscky & Santiago. *Revista Classificada*. Livro de artista, xerox, 1978. Exemplar da Coleção de Livros de Artista da EBA/UFMG.

Figura 10 · Bruscky & Santiago. *Revista Classificada*. Livro de artista, xerox, 1978. Exemplar da Coleção de Livros de Artista da EBA/UFMG.

publicada no *Circuito Atelier* (2011) de Paulo Bruscky, ele explica a gênese e os desdobramentos desse trabalho utilizando classificados de jornal. O artista declara que achou esse meio muito importante de ser explorado por ser uma forma de registrar ideias, atingindo um público grande, incluindo pessoas alheias à arte (Bruscky, 2011).

Os trabalhos veiculados por Bruscky, nos jornais, incluíam projetos conceituais, como por exemplo: “como colorir nuvens?” Os classificados são trabalhados até hoje pelo artista, que se apropria de cidades por onde passa, dos seus bairros, da sua geografia. Um exemplo (Figura 5) é sua apropriação do bairro da Saudade de Belo Horizonte, que gerou a publicação de um anúncio no jornal *Estado de Minas*, em uma de suas vindas à cidade: “Saudade não é apenas um bairro em Belo Horizonte, é um sentimento, uma proposta: é arte”. Outro de seus anúncios traz a frase: “**Vervendo** esta página como uma obra de Paulo Bruscky” (Figura 6). Assim, ele se apropria da página do jornal, transformando-a no seu trabalho. Trata-se de propostas de ações, busca de patrocínio para obras a serem realizadas, notas de crítica social ou comentário político, envolvendo humor e poesia. Os textos trazem ainda propostas de eventos/ações, que podem ser desenvolvidos por qualquer pessoa, tornando, assim, também o espectador, um autor da obra.

Bruscky narra que em 1977 a Polícia Federal censurou alguns de seus anúncios por julgar que eram mensagens cifradas. Assim, ele passou um período proibido de publicar em jornais, assim como seu parceiro Daniel Santiago. Apesar disso, suas publicações circularam também em jornais de Nova York e de países como o México e a Holanda, atingindo dessa forma um público mais diversificado. A *Revista Classificada*, editada por Bruscky & Santiago, surgiu a partir desses trabalhos, quando a dupla convidou artistas do mundo todo para elaborarem trabalhos sobre a arte dos classificados. Foi a partir do material recebido, que a *Revista* foi publicada em 1978 (Bruscky, 2011).

A *Revista Classificada* (Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10) é um múltiplo, impresso em xerox, utilizando papel de impressão de baixa qualidade e distribuído pelo correio. A *Revista*, além dos anúncios da dupla Bruscky & Santiago, traz trabalhos em várias línguas, recebidos de várias partes do mundo, a partir do convite feito pelos artistas. É, pois, uma publicação que envolve vários autores, que criaram seus próprios “anúncios classificados”, a partir da proposta recebida. A montagem das páginas da *Revista* foi feita através da combinação de vários processos como a colagem, a impressão por meio de carimbos, interferências à mão, xerox, que resultou na criação de uma obra híbrida e instigante.

Conclusão

Paulo Bruscky é um artista atuante e continua a produzir obras propositivas e engajadas no seu tempo. Seu trabalho tem atraído a atenção de críticos e do público, e ele tem sido convidado a expor em importantes eventos como a Bienal de São Paulo e a Bienal de Havana. Também o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, abrigou uma ampla mostra retrospectiva de seu trabalho em 2010 (*Paulo Bruscky uma Obra sem Original*, 2010). Além disso, ele tem exposto sua produção em galerias, museus e bienais, no Brasil e no exterior.

Além da sua produção artística, Paulo Bruscky é conhecido também pelo seu *atelier*/arquivo, um importante acervo documental que ele mantém, contendo uma extensa coleção de livros de artista, obras de Arte Correio, objetos gráficos, impressos, etc. Trata-se de um arquivo, precioso, de arte contemporânea, com obras principalmente do período dos anos 1960 e 1970, que já foi exposto em uma sala especial na XVI Bienal de São Paulo (2004). Foi uma forma de se “mostrar o próprio processo de criação do artista, porque ali ninguém vê minha obra, vê um processo, o meu processo” (Bruscky, 2011: 45), nas palavras de Bruscky. Ele costuma abrir seu *atelier*/arquivo para o público, recebendo pesquisadores do Brasil e do exterior. Segundo Bruscky, o processo de catalogação desse arquivo, que fazia parte de seus planos, já foi iniciado, e sem dúvida, a obra do artista e seu arquivo continuarão a trazer uma importante contribuição para a arte contemporânea.

Referências

- Bruscky, Paulo. (2011) “Paulo Bruscky: depoimentos.” In Ribeiro, Marília Andrés (Ed.) Paulo Bruscky. Belo Horizonte: C/Arte, (Circuito Atelier, 52).
- Freire, Cristina (1999) *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC, Iluminuras.
- Paulo Bruscky uma Obra sem Original* (2010)

- Catálogo de exposição no Museu de Arte da Pampulha, 19 de setembro a 21 de novembro de 2010, Belo Horizonte, MG.
- Ribeiro, Marília Andrés (2012) “A poética política de Paulo Bruscky.” *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte 2012. Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília: Universidade de Brasília, outubro.

Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato

Paisajeando: order of experience vs. Landscape disorder in the work of Christian Garcia Bello and Roman Corbato

JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Espanha, artista e professor universitário. Par académico externo da revista.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, Espanha. Brasil. E-mail: dfba@uvigo.es

Resumen: Realizamos un análisis comparativo del trabajo de dos artistas jóvenes, Christian García Bello y Román Corbato, que trabajan la temática y problemática del paisaje desde la noción de territorio y lugar; utilizando el andar y la deriva como metodología de pensamiento que articula y acota las estrategias elegidas. La localización, el horizonte, el orden o los materiales recogidos en sus desplazamientos son algunas de las cuestiones claves que tratan.

Palabras clave: Paisaje / territorio / deriva / caminar / horizonte.

Abstract: A comparative analysis of the work of two young artists, Christian Garcia Bello and Roman Corbato, working the themes and issues of the landscape from the notion of territory and place; using the walk and drift as thinking methodology that articulates and limits the chosen strategies. The location, the horizon, the order or the materials collected on their travels are some of the key issues discussed.

Keywords: Landscape / territory / drift / walk / horizon.

Introducción

Christian García Bello (C.G.B.) desarrolla un proyecto muy concreto Finisterre/Land's End que lo define (García Bello, 2014) como dos de las demarcaciones conocidas como el fin de la tierra. Ambas, con sus cabos, tienen en común que son el final de un camino histórico: el de la etapa Compostela-Fisterra del Camino de Santiago y el que une Land's End (Inglaterra) con John o'Groats (Escocia), que define la longitud de la isla de Gran Bretaña en toda su dimensión.

Las similitudes climatológicas y paisajísticas hermanan estos dos enclaves abiertos al mar y que invitan a mirar en dirección oeste. Finisterre y Land's End están separados por unos 845 km., lo que son casi con exactitud 42.000 cadenas de agrimensor. El trabajo gira alrededor de los conceptos de paisaje, peregrinaje, horizonte y saudade, y todas las metáforas surgidos a su alrededor y que engloban toda una experiencia individual y existencial.

El proyecto Finisterre/Land's End trata de explorar desde la práctica del arte estos dos enclaves. Tanto desde un punto personal, existencial y poético a otro analítico y físico aunque innegablemente subjetivo. Estos dos enclaves tienen una marcada orientación occidental, y en nuestra cultura la relación del oeste con la muerte es innegable. Lo mismo ocurre entre la tierra y el mar, y en la relación entre la percepción del paisaje y el paso del tiempo.

Parte de los resultados de Finisterre/Land's End se han expuesto en octubre de 2014 en la Sala Amadís (Madrid) en una exposición colectiva de becados por el Injuve en sus Ayudas a la Creación de 2013; y en la exposición Eidos da Imaxe. Grañas de los hechos y del pensamiento.

Román Corbato (R.C.), arquitecto (Universidad de A Coruña) y artista (actualmente cursa doctorado en la Facultad de BB.AA. de Pontevedra) trabaja sobre lugares concretos seleccionados después de caminatas y paseos, que obedecen a: *la ruina moderna* con despojos de materiales de urbanizaciones inacabadas e deshabitadas; *hitos o puntos* fijos que marcan el lugar de la experiencia; y *espacios de entropía* donde propone sistemas de medida y orden. Su trabajo se ha podido ver en la exposición Eidos da imaxe. Grañas de los hechos y del pensamiento, así como en la XXX Muestra de Arte Joven en La Rioja, 2014. Logroño.

Ambos se encuentran inmersos en la relación entre paisaje e identidad (Queiroz, 2013), que adquiere diferentes matices en función de la experiencia desarrollada mediante el acto de caminar; y ambos realizan un esfuerzo por reflexionar y ordenar la experiencia creadora sobre el espacio, el paisaje y la necesidad de comunicarlo y transmitirlo a través del lenguaje. En este sentido realizan escritos de artista que nos aportan datos relevantes sobre su manera de trabajar en el espacio (Meana, 2000).

1. Contextualización

Partimos de una tradición cultural del paisaje entendido no solamente como género pictórico (Maderuelo, 2005) sino también como intervención en la naturaleza o con la naturaleza misma, que nos acercaría más a las experiencias que desde lo que se denominó el campo expandido en la escultura (Krauss, 1996) llevaron a la práctica artística en los años sesenta y setenta del siglo pasado, a realizar trabajos en el espacio abierto de la naturaleza.

Situados en este contexto, retomamos el eje metodológico de Alain Roger sobre la relación que estable entre País y Paisaje donde viene a afirmar que el paisaje surge a través de la construcción de una mirada, obviamente cultural, de algo que ya está ahí, es decir el país, “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si esta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*)” (Roger, 2007: 23). Partimos del hecho de que la naturaleza es indeterminada y es la confrontación con el sujeto como ente cultural el que la determina a través del arte. Es lo que el autor llama artealización, es decir, que convertimos el país en paisaje dado que el primero está en la indiferencia estética. A medida que aparece la emoción, el gusto, el sentimiento sometido al bagaje de las condiciones de la cultura, nuestra percepción se inclina hacia el paisaje. Esta traslación en los términos tiene su parejo en el concepto relacional que el mismo autor marca *in situ*, es decir interviniendo en el país, en el territorio, e *in visu*, que significa “crear modelos autónomos que requieren de un intermediario, de una mirada que debe impregnarse de estos modelos culturales para artealizar a distancia” (Roger, 2007: 22). Para estos artistas viajeros que estamos estudiando se hace necesario distinguir entre hablar y trabajar sobre el paisaje, y hacerlo a partir del mismo. “El paisaje como espacio geográfico es un lugar y no una representación. Por el contrario, la imagen del paisaje es siempre una representación”; (Kessler, 2000: 35) pertenecen a esa estética del viajero que se interesa más por el lugar que por la imagen del mismo.

Igualmente y de forma paralela al doble eje metodológico anterior, utilizamos la noción de caminar como metodología, que forma parte de una estrategia de pensamiento-acción en el desarrollo estético humano. “Caminar, nos dice David Le Bretón, sume en una forma activa de meditación que despierta todos los sentidos”, (Le Bretón, 2011:11). Como metodología tiene un largo recorrido, con ejemplos como los que se recogen en Walkscapes de Francesco Careri, influenciado sin duda por la manera de proceder de los Situacionistas y que Guy Debord llevó adelante en la *Teoría de la deriva* (1956); y también la literatura sobre caminantes y viajeros es abundante.

Caminar implica una relación directa con las cosas generándose una

confrontación y diálogo con la noción de paisaje como elemento cultural que cuestiona el territorio y dialoga con él (Meana, 2015).

La relación con el paisaje es afectiva, antes de pasar a ser una mirada... La caminata entraña una confrontación a lo elemental, es telúrica y, si toma en cuenta un orden social marcado en la naturaleza, es también una inmersión en el espacio... Al someterlo a la desnudez del mundo, la caminata despierta en el hombre un sentimiento de sacralidad (Le Bretón, 2011:73)

Podemos decir que en el proceso de su trabajo, y como lo que denomina Kessler:

La estética del viajero...rinde homenaje a la ruta,... Sus pasos son un acto de gratitud, un homenaje que glorifica conjuntamente el cuerpo, la tierra, la actitud y la perspectiva, lo mantiene (el cultivo del cuerpo) y celebra la unión del alma y del cuerpo, del país y del paisaje. Con el viajero, el paisaje echa carnes, se arraiga en una materia viva, dinámica y abigarrada, susceptible de múltiples transformaciones. (Keissler, 2000:35)

Nos dice Le Bretón, "Cualquier impresión de duración se desvanece, el caminante se sumerge en un tiempo más lento, a la medida del cuerpo y de los deseos", (Le Bretón, 2011: 28).

Este interrogarse que supone el acto de caminar, conlleva en el caso de los artistas que estudiamos, que se piense el paisaje desde la creación artística de manera que se va actuando sobre aspectos del mismo en un intento de ahondar pormenorizadamente en cuestiones que se acotan y se diseccionan como puedan ser el peregrinaje, la visión del occidente, la muerte o la relación con el mar y la costa, en el caso de C.G.B.; o el intento de medición, ordenación y construcción elementales en el caso de R.C.

En esta deriva por el paisaje se dan las situaciones del *aparecer* (Seel, 2010:140), es decir: un simple aparecer, un aparecer atmosférico y un aparecer artístico. Estos apareceres están interrelacionados y agudizan el grado de experiencia dependiendo de la implicación del sujeto que los hace posibles. Partiendo de una mera actitud contemplativa del paisaje ante la presencia de algo que nos hace sensibles a ello, se establece una relación con el contexto que no es sino el reflejo de una situación de nuestra vida; y para terminar en la culminación del proceso de percepción estética con un aparecer artístico que no es sino una forma particular de presentación mediada por la imaginación. Todas ellas se pueden interrelacionar y darse en un mismo intervalo, añadiendo pliegues a la experiencia y la obra artística.



Figura 1 · Christian García Bello. *Refugio mínimo para lugar limítrofe*. 180x120x45 cm. Carbón sobre remos de madera de pino, cuchillo de hierro. 2014.



Figura 2 · Detalle. Christian García Bello. *Refugio mínimo para lugar limítrofe*, 2014.

2. Análisis

Ambos artistas se distinguen por su caminar por espacios previamente elegidos, en el caso de C.G.B. por una influencia del peregrinaje como acto de extrañamiento, buscando en una mirada al occidente puntos geográficos con los que establecer paralelismos entre una cultura latina del continente europeo y una cultura anglosajona con su particular insularidad. Por el contrario, en los proyectos de R.C. se buscan espacios concretos de ruinas modernas, límites entre lo urbano y lo rural que debido a la crisis inmobiliaria suponen espacios de ambigüedad entre el proyecto, que mira al futuro, y la ruina que nos habla de aquello que fue o quiso ser y no pudo. Extrae materiales del paisaje que permanecen en el lugar arrancándolos de su sitio dentro de la dinámica smithsoniana de site/nonsite y reorganizándolos de nuevo para dar visibilidad a la experiencia de confrontación y diálogo con el paisaje.

En ambos, la herramienta fundamental a través de la que se produce la relación con el paisaje es el cuerpo de quien camina, observa, mide, selecciona y desarrolla las operaciones constructivas. “Un mundo a la medida del cuerpo del hombre es un mundo en el que el gozo de pensar se obtiene en la transparencia del tiempo y de los pasos”. (Le Bretón, 2011: 65)

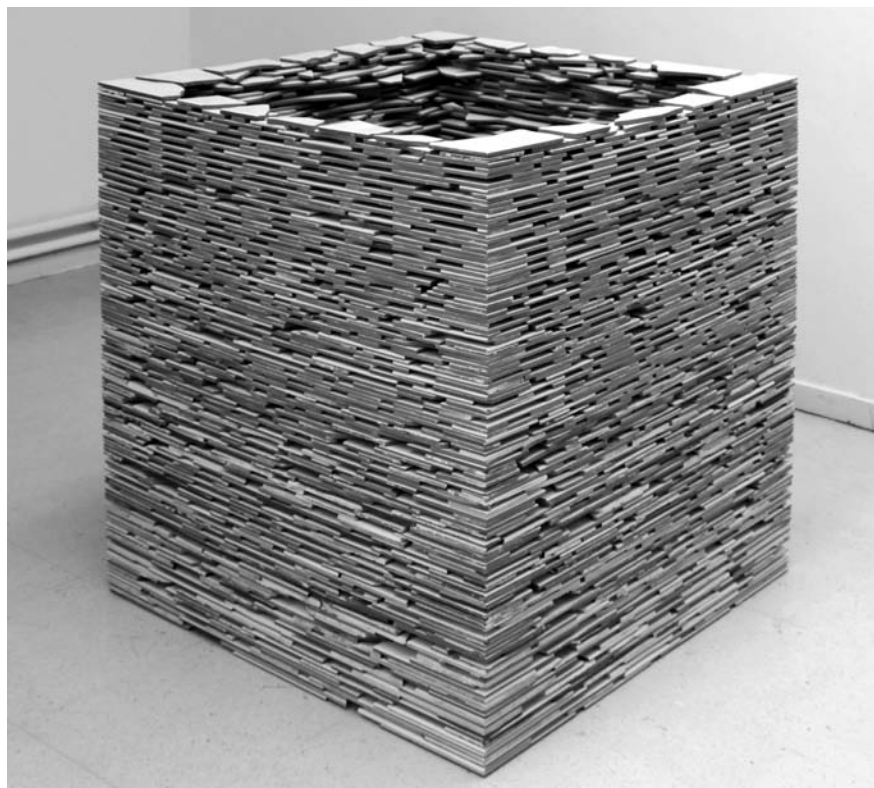
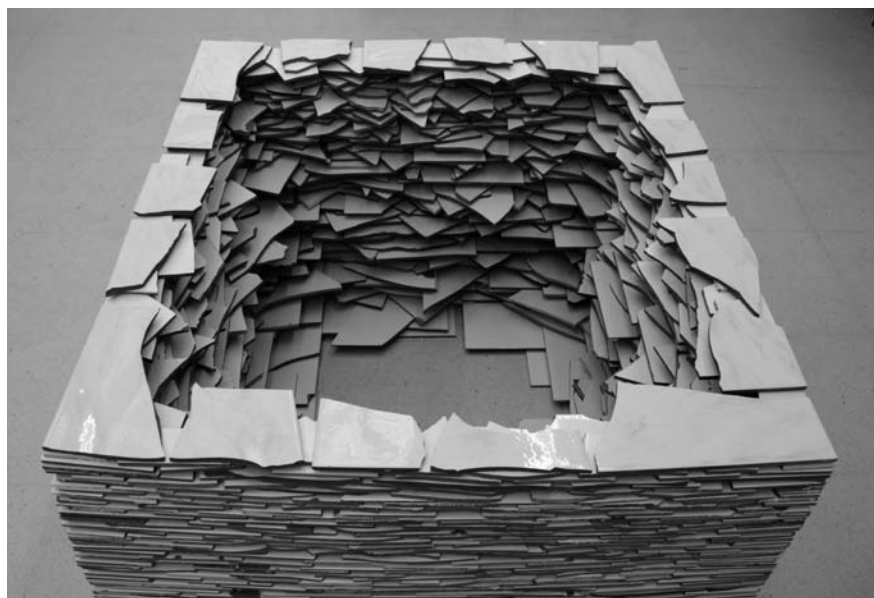


Figura 3 · Román Corbato. *M3 de entropía*.
Azulejos. 100x100x100cm. 2014

Figura 4 · Román Corbato. *M3 de entropía*.
Azulejos. 100x100x100cm. 2014. Vista interior.



Establecemos tres ejes temáticos y conceptuales que nos ayudan a relacionar la obra de estos artistas de acuerdo a sus intereses y procesos creativos:

a) Refugio

Partimos de dos obras muy concretas nacidas con la clara intención de acotar y delimitar un espacio que actúa de elemento catalizador del paisaje. Sintetiza y concentra en su materialidad y operación constructiva los aspectos esenciales del lugar caminado, de la experiencia desarrollada. En el caso de C.G.B. la obra muestra con objetos extraídos de la imaginería del lugar, una construcción mínima, de intención aún precaria, que apunta a una primaria construcción de supervivencia: un trípode formado por dos remos apoyados en uno de sus extremos sobre un cuchillo colocado verticalmente con el filo apuntando al cielo. Dos remos y un cuchillo nos hablan de la actividad desarrollada por quienes habitan el lugar, de la dureza por la supervivencia donde usar herramientas punzantes es haber ganado a la naturaleza y donde los elementos usados para el desplazamiento sirvan también para marcar un emplazamiento siendo pilares constructivos momentáneos (Figura 1 y Figura 2).

En el caso de R.C. la construcción de un metro cúbico con resto de material cerámico de azulejo extraído del lugar elegido por su interés de ruina posmoderna, le sirve como unidad de medida, que no es sino un intento de poner orden en la inmensidad de un lugar de entropía creciente (Figura 3). Sin embargo, esta escultura muestra dos caras bien diferenciadas, aquella que efectivamente obedece al acto constructivo bajo los parámetros elegidos de medición; pero también, en su cara interna y vacía del interior, a aquello que no pretendiéndolo, hace aparición, el lugar refugio, metáfora de lo habitable que nos muestra su lado más punzante, agresivo, orgánico e irracional, aquello que se escapa en todo acto de medición (Figura 4).

b) Horizonte y umbral

Se trata de obras que muestran un límite, una juntura, el espacio del entre, sutura de dos comportamientos que sirve como lugar de la experiencia con el paisaje y con la obra. Se diseccionan elementos del paisaje con el fin de simbolizar y dejar constancia del espacio habitado y recorrido en la deriva. Se extraen materiales que han de reordenarse en el espacio de la obra, en el lugar expositivo, en una clara apropiación del par conceptual propuesto por R. Smithson site/nonsite.

C.G.B. Trabaja sobre la idea de horizonte y el límite o umbral. En palabras del artista:

Inicio mi investigación en un lugar concreto: la carretera PO-552 en el tramo que une Baiona y Camposancos. Esta carretera, de marcada orientación Norte-Sur, camina



Figura 5 · Christian García Bello. *Codo, linde, ocase*. Sayal, carbón sobre madera, granito, vidrio y sal. Instalación. Medidas variables. 2014 Exposición *Eidos da imaxe: Grafías dos feitos e do pensamento* (Marco, 2014).

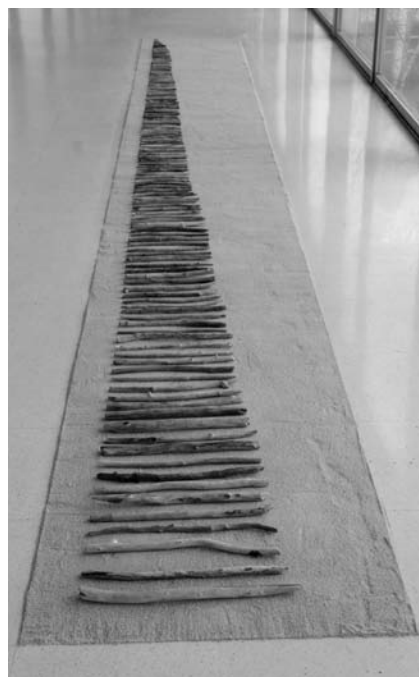


Figura 6 · Christina García Bello. *Codo, linde, ocaso*, 2014. Detalle.

Figura 7 · Román Corbato. *Playa ordenada*, Instalación. Madera y arena, 80 x 680 x 5 cm. 2014.

paralela a un horizonte que se muestra imponente e inabarcable al oeste y es abrazada por la idea de linde en varias dimensiones: el límite fronterizo entre Galicia y Portugal, el límite entre la tierra y el mar, y el límite entre lo que vemos antes del horizonte y lo que el horizonte nos esconde. La zona en la que se basa esta instalación está dominada geológicamente por la abundante y montañosa presencia de granito de dos micas. Muchas de las divisiones parcelarias del lugar toman prestadas piedras de esta naturaleza para construir sus muros y en la propia raíz del nombre de la población de Camposancos (campos-en-codo) encontramos la referencia a la cercanía del relieve montañoso y el mar, representados en la instalación tanto por el sayal como por los treinta y seis gramos de sal, que apelan a la concentración de sal por litro propia del océano Atlántico (García Bello, 2014) (Figura 5 y Figura 6).

R.C. nos muestra una gran línea de palos recogidos previamente en paseos por la playa de Xagó (Asturias) y posteriormente ordenados en función de su longitud (Figura 7). Estos elementos han sido dispuestos sobre un gran rectángulo de arena perfectamente perfilado. Toda la obra adquiere un aspecto de territorio donde hemos de caminar a su alrededor en una invitación a recorrerla, a contornearla, con una visión a vista de pájaro que nos sitúa como caminantes. Los palos aportados por la subida de la marea es un material común que ha quedado marcado por la erosión que los golpes del agua van produciendo en ellos. Son de una escala abarcable con la mano, con lo que la relación al cuerpo está en presente en todo momento. Si atendemos al título nos sitúa geográficamente en la playa, lugar de límites por excelencia, allí donde el mar y la tierra se funden de manera apacible y natural. Umbral cuyo acto de ser traspasado nos sitúa en medios naturales diferentes. El adjetivo nos informa de una condición, de un aspecto contradictorio. Como lugar en continuo movimiento nos da muestras de una empresa imposible, mantener el orden allí donde todo parece inestable, donde la entropía de los materiales aparece como la mayor de las características físicas del lugar.

c) Hito en el paisaje, relación con el camino.

En la deriva del caminar a la búsqueda de algo que fije la atención, donde la experiencia determine la vivencia del espacio, lo que denominamos como hito en el paisaje, son aquellas obras que suponen una marca en el territorio o bien una visibilidad de la experiencia humana y creativa como lugar de fijación y como encuentro con lo humano, con el habitar y también con el aviar (Heidegger, 2003:105).

Tomamos la obra de C.G.B. *Un ariete contra* (Figura 8), como ejemplo de un alto en el camino, como traslación estética del instrumento de uso del caminante hacia otro objeto simbólico que está hecho para penetrar en el territorio y fortalezas enemigas. La inutilidad palpable del objeto aumenta su capacidad simbólica que, al igual que su título con una frase inacabada, nos muestra un



Figura 8 · Christian García Bello. *Un ariete contra*. Acero, cuerda, carbón, madera y barniz. 86x93x53 cm. 2014

trayecto abierto, una condición del caminar. Pequeño objeto simbólico que reúne y detiene la atención frente al tránsito continuo del caminar. El artista lo expresa con sus propias palabras:

Construyo un ariete endeble, pesado e inútil y que para mantener su forma ha de estar en reposo. De esa manera la idea de tiempo detenido atraviesa la pieza, y el bastón construye la relación con el camino, el individuo y el paisaje que recorre. Por ese motivo, la pieza toma como escala al ser humano tanto en sus dimensiones horizontales como verticales: la separación de los soportes equivale a un paso y la longitud del bastón a una pierna. El título, una frase inacabada, pretende evidenciar que no hay nada que golpear, que no hay más golpeteo que el seguir caminando. (García Bello, 2014)

En el trabajo de R.C. vemos cómo, en un acto de marcaje del territorio, se da una elección del lugar, el punto central de una rotonda en una urbanización aún por finalizar y habitar. El lugar es lo que hemos denominado como ruina posmoderna. Posteriormente realiza una acumulación primaria de piedras que se trasladan manualmente al punto central de la rotonda en un intento de marcaje de la centralidad del lugar (Figura 9). El título nos advierte de la precariedad de la intención, se trata de un intento, un primer acercamiento y dominio del lugar. Y también nos pone críticamente frente a la escultura decorativa que banaliza el espacio público de tránsito. Vemos al propio artista en su proceso constructivo dejándonos patente su experiencia del lugar y su experiencia estética, mostrándonos asimismo, una relación antropológica con el territorio que se habita y recorre. Crea un solapamiento



Figura 9 · Román Corbato. *Intento de escultura en rotonda II*. Serie Intentos. Vídeo HD. 11h21'. 2014.

de tiempos por cuanto está la contemplación y elección del lugar, la transformación e inclusión de ese espacio en el código de la civilización y la urbanidad, para restituir la naturaleza del lugar en un acto de "contratiempo" y marcaje mediante un hito.

Conclusiones

La práctica artística de ambos artistas se sitúa en el ámbito del paisaje entendido como una mirada cultural al país. En sus obras hay una referencia al lugar de origen, al site, donde la determinación de este lugar se ha llevado a cabo a través del acto de caminar, que es el que vertebra la experiencia creativa desde la observación, la contemplación, el análisis de datos, la síntesis de todo ello en una obra y el acto de aparición de la obra a ojos del espectador.

Esta actitud que evoca una cierta nostalgia por un contacto con el territorio físico, pone el cuerpo en acción a través del acto de caminar despertando una acción física que actúa como resistencia frente a lo que prodiga la modernidad: "El cuerpo es un obstáculo contra el cual choca la modernidad. Es tan difícil asumirlo que se tiende a restringir las actividades que normalmente lo ponen en contacto con su medio" (Le Bretón, 2011:13)

Concluyendo en las mismas series anteriormente establecidas en el análisis, tenemos las siguientes conclusiones particulares:

a) Refugio

En las obras que aparecen bajo este epígrafe, se da una operación constructiva precaria de levantar una arquitectura necesaria tras la experiencia de caminar por el lugar. Refugio nos habla de protección, de generación de espacios de aislamiento que nos separe, que nos distancie y salvaguarde de lo que ocurre fuera. Implica ello mismo un espacio de reunión, el del lugar de la experiencia y la del hombre que lo habita en la experiencia estética. Lejos de ser refugios cerrados muestran su apertura, nos dejan al descubierto, como si la conclusión de la experiencia hubiera sido la necesidad de construir el refugio para protegerse de lo cotidiano, de lo mundano. En este sentido estas construcciones comulgan con la construcción de templos:

Templum se definía como un espacio circunscrito en el aire por el antiguo augur para delimitar el campo de su observación, el campo de lo visible donde lo visual será síntoma, inminencia e ilimitación. (Didi-Huberman, 2014: 46-47)

El vacío al que convocan estas obras no es el vacío de la nada, es más bien "el vacío que juega en la corporeización plástica como institución que busca y proyecta lugares" (Heidegger, 2003:135). Se trata de un vacío que abre al hombre a territorios insospechados. Ahí radica el sentido del viaje en ambos artistas.

Situamos ambas prácticas como representaciones tridimensionales de las experiencias llevadas a cabo en el territorio. Los materiales con los que se ha trabajado o se han recogido en el lugar sitúan ambas obras en su punto de partida en la práctica in situ, sin embargo, su construcción como non site, determinan la obra como una representación tridimensional de la experiencia.

b) Horizonte y umbral

Vemos cómo en ambas obras, y dentro de su marcada diferencia, hay conexiones que las unen como pueden ser la recogida de material del lugar, del site concreto, para reordenarlo de nuevo en el espacio expositivo de acuerdo, no ya al lugar inicial, sino a una intencionalidad de impregnar ese orden de la experiencia del recorrido, de manera que la obra funciona autónomamente en una “aparición” estética (Seel, 2010).

Ambas obras están en el orden de lo anteriormente denominado como in visu, dentro de una práctica del paisaje. C.G.B. toma el paisaje como aquello que sucede en la mirada del individuo partiendo de un paraje dado, la hipótesis de su trabajo se basa en que “existe una relación entre el paisaje gallego, su relieve, el sentimiento de saudade y el hecho de que sólo encontremos un horizonte plano y limpio en el mar, haciendo de éste algo inalcanzable” (García Bello, 2014). De igual manera, R.C. marca el territorio desde una intencionalidad de orden imposible, donde la ortogonalidad de la superficie de arena se desdibuja en el tiempo de exposición de la obra por el contacto con los visitantes del lugar. Es como si el desorden creciente fuera una metáfora de la devolución del material a su lugar de origen. El título muestra en su decir la tensión con la que juega el artista, playa ordenada.

En ambas obras hay un umbral que obedece al umbral de la experiencia, un traslado entre el in situ del lugar de origen de la experiencia y el in visu de la representación en el museo. El aparecer estético se sustenta sobre el aparecer de la contemplación de la experiencia y el aparecer atmosférico.

c) Hito en el paisaje, relación con el camino.

Estos trabajos muestran un perfil diferente en cada artista, si bien C.G.B. en su experiencia del paisaje, realiza una representación in visu centrando su actuación artística en un objeto simbólico que alude al golpear continuo del bastón en el acto de caminar y su situación de espera; en el caso de R.C. nos encontramos con una intervención in situ en el territorio mismo, marcando en él un lugar o hito desde el que cuestionar, repensar y resistir poéticamente ante la transformación del paisaje.

En ambos se resalta el hito, un punto, un lugar, un marcaje que puede ser puntual o puede ser repetitivo, entroncando ambos con la reiteración del caminar, bien para aislar y resaltar, bien para cobrar espesor en la insistencia.

Referencias

- Careri, Francesco (2002) *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, Col. Land&Scape. ISBN 84-252-1841-1
- Corbato, Román (2014) *Construyendo paisajes: procesos entrópicos*. Memoria Trabajo Fin de Master. Master en Arte contemporáneo. Creación e Investigación, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo.
- Debord, Guy (1958) "Teoría de la deriva: Internationale Situationniste, n. 2" In *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999 [Consult. 2014-12-28]. <URL:<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf> >
- Didi-Huberman, George (2014) *El hombre que andaba en el color*. Abada Editores. Madrid. ISBN 978-84-16160-17-4
- García Bello, Christian (2014) *Christian García Bello*. [Consult. 2014-12-27]. Web del artista. Disponible en <http://www.christiangarciabello.es/>
- Heidegger, Martin (2003) *Observaciones relativas al arte: la plástica: el espacio: El arte y el espacio*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. ISBN 84-9769-038-9
- Kessler, Mathieu (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books, col. Idea Universitaria-Filosofía. ISBN 84-8236-167-8
- Krauss, Rosalind E. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma. ISBN 84-206-7135-5
- Le Bretón, David (2011) *Caminar: Un elogio*. México: La Cifra Editorial. ISBN: 978-6079209-00-1
- Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. ISBN 84-96258-56-4
- Meana, Juan Carlos (2000) *El espacio entre las cosas*. Vigo: Diputación de Pontevedra, col. Arte y Estética. ISBN 84-8457-057-6
- Meana, Juan Carlos (2015) *La ausencia necesaria*. Granada: Dauro ediciones, (en imprenta).
- Queiroz, João Paulo, (ed.) (2013) "Olhando para lá do Estúdio: a paisagem," *Revista Estúdio* ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8), pp. 16-22. Lisboa.
- Roger, Alain (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, ed. de Javier Maderuelo, col. Paisaje y Teoría. ISBN 978-84-9742-681-7
- Seel, Martin (2010) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz editores. ISBN 978-84-92946-14-3

3. :Estúdio, instruções aos autores :Estúdio, *instructions to authors*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares académicos

A revisão por pares académicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par académico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares académicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Estúdio* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Estúdio* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Estúdio* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e

for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em `_a` e em `_b`.

Por exemplo:

- o ficheiro `palavra_preliminar_a.docx` contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro `palavra_preliminar_b.docx` contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Estúdio* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Estúdio*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Estúdio*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Estúdio* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas *:Estúdio, Gama, e Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: nº temático da :*Estúdio* (julho-dezembro'15): "Identidade"

*Call for articles:
next thematic issue of :Estúdio*

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha abordado este tema. Dá-se a maior preferência a artigos sobre autores oriundos dos países de expressão nas línguas ibéricas.

Datas importantes

Data limite de envio de resumos:

13 de julho 2015

Notificação de pré-aceitação do resumo:

30 de julho 2015

Data limite de envio de artigo completo:

7 de setembro 2015

Notificação de conformidade ou recusa:

23 de setembro 2015

Publicação :*Estúdio* 12: dezembro 2015

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :*Estúdio* deverá seguir as indicações que poderão ser consultadas no capítulo anterior.

Mais informações em:

estudio.fba.ul.pt

Custos de publicação:

A publicação de um artigo na :*Estúdio* pressupõe uma comparticipação de cada autor nos custos associados, em valor a fixar através do sítio internet da publicação.

Contacto: estudio@fba.ul.pt

Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa

*Call for papers:
7th CSO'2016 in Lisbon*

VII Congresso Internacional CSO'2016 — “Criadores Sobre outras Obras”
17 a 23 março 2016, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2015.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 janeiro 2016.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 13 da Revista *:Estúdio*, os números 7 e 8 da Revista *Gama*, os números 7 e 8 da Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2016. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VII Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de paíes de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos paíes do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 21 janeiro 2016

Conferencistas, inscrição tarde: até 28 janeiro 2016

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

congressocso@gmail.com | <http://cso.fba.ul.pt>

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. Em 2014 publica o livro “Pintura site”.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



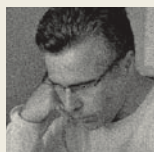
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista *Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este corpus de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego

de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemanha; ACU, Sidney o University of the Arts, Helsinki, entre outros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Cleomar Rocha (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado em Design e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVEOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon* Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas da cidadania criativa, media participativos e criminologia cultural.



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co

autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de la universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte*. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea* Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, un

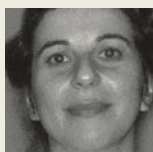
soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), desde 2010 à actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de

pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÔNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Disg: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e video-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça* / *Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais – MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades – dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; *Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010*; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicums Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: *Colecció Testimoni La Caixa* (Barcelona), *Colección Ayuntamiento de Barcelona*, *Colección L'Oreal de Pintura* (Madrid), *Colección BBV Barcelona*, *Colección Todisa grupo Bertelsmann*, *Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona*, *Beca de la Fundación Amigó Cuyás*. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a :Estúdio

About the :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo

de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 26 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Um número temático

A *Revista :Estúdio* é publicada duas vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Ficha de assinatura

273

Subscription notice

Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Mail: biblioteca@fba.ul.pt

A revista :Estúdio é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

Contacto geral

Para adquirir os exemplares da revista *Estúdio* contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: grp@fba.ul.pt

<http://cso.fba.ul.pt>

Este número da *Revista Estúdio* assinala a crescente maturação de um espaço de comunicação algo alternativo, onde artistas falam de artistas, dão a conhecer obras menos conhecidas, e ocupam uma área de curadoria espontânea e paralela aos centros do *arte world*. Dá-se a palavra aos próprios criadores, e há seis anos que o seu olhar vem enriquecendo um património crescente, com especiais ligações aos países onde se fala as línguas ibéricas. A presença de obras de Portugal, Espanha, Brasil, Angola, Argentina, Perú, Venezuela, Bolívia e muitos outros países tornou-se habitual, fazendo da *Estúdio* uma instância da semiosfera (Lotman). Mais do que a presença, é a dimensão do conhecimento transmitido, a que se segue, naturalmente, o estabelecimento de novas teias de referência entre os artistas destes países: há novos grupos, novas cumplicidades, novas realizações dentro deste Estúdio, que completa seis anos de publicação persistente.

A *Revista Estúdio* é também mais uma via disponível para o exercício da interpretação, através de descodificações mais informadas, mais negociadas, dos textos artísticos, pois são efectuadas por outros artistas. Reuniram-se nesta edição 24 artigos originais, mantendo a sua linha editorial inicial. O projecto mantém a sua componente de resistência, de plataforma de conhecimento para os pares, não abdicando também da validação externa, ou seja, do uso de protocolos de produção e transmissão de conhecimento. Falamos pois das normas de redação, de referenciação, de estruturação de textos e de articulação de argumentos, visuais ou verbais.

Estabelece-se neste volume uma articulação entre cinema, vídeo, redes, cultura, instalação, fotografia, performance, banda desenhada, pintura, cerâmica, poesia concreta, livros de artista, sendo este conjunto não exaustivo testemunha do grau de hibridação que hoje o discurso artístico convoca. Apanhando-lhe o pulso, a *Estúdio* acompanha a arte desde os seus produtores, dos seus procedimentos, dos seus recursos, dos seus resultados.

A *Estúdio* permite visitar muitos estúdios.

ISBN 978-989-8771-18-6



9 789898 771186 >

Crédito da capa: Sobre obra de Juan Rivas.
Metal, 2014, fotografia digital.